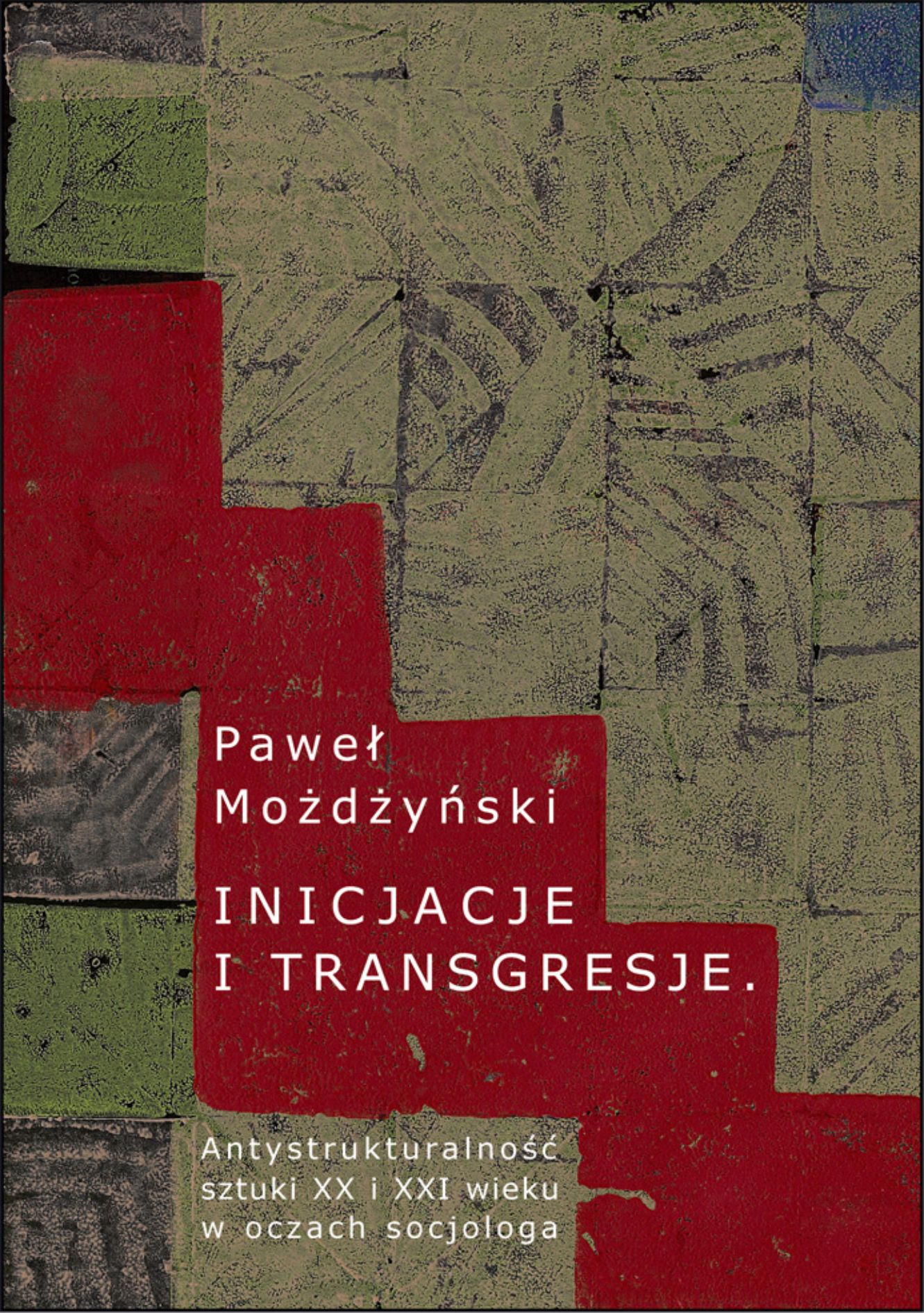
Paweł
Możdżyński
INICJACJE
I TRANSGRESJE.
Antystrukturalność
sztuki XX i XXI wieku
w oczach socjologa

Recenzenci
Ryszard Kluszczyński
Elżbieta Zakrzewska-Manterys

Projekt okładki
Elżbieta Chojna

Na okładce
Jarek Lustych
„Ulotka" (2005), drzeworyt sztorcowy

Redaktor prowadzący
Ewa Wyszyńska

Redaktor
Monika Kostaszuk-Romanowska

Redaktor techniczny
Zofia Kosińska

Korektor
Elwira Wyszyńska

Opracowanie indeksu nazwisk
Anna Stankiewicz

Skład i łamanie
LogoScript

Publikacja dofinansowana przez Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW

© Copyright by Paweł Możdżyński, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

ISBN 978-83-235-0748-2

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
http://www.wuw.pl; e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. (0 48 22) 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: http://www.wuw.pl/ksiegarnia

Wydanie I

Druk i oprawa

Spis treści

Podziękowania 7

Wprowadzenie 9

I. POJĘCIA I KONTEKST TEORETYCZNY 13

1. Strategia badawcza i podstawowe pojęcia 15
Przedmiot i metoda badań 15
Pole sztuk plastycznych 19
Sacrum, inicjacja, transgresja 21
2. Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego 33
Powtórne zaczarowanie świata 33
Rola sztuki 40

II. INICJACJE I TRANSGRESJE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ 51

1. Inicjacja: śmierć i odrodzenie 53
Opuścić świat pragnień i przedstawień 53
Spotkania ze śmiercią 56
Bluźnierstwo, herezja, profanacja 64
Świat realny 70
Światło, kolor 75
Apofatyczność, dekonstrukcja, przebudzenie 77
2. Przypadek szczególny: abstrakcja 81
3. Energia 92
4. Alchemia 97
5. Natura 106

6. Inny ... 119
„Różnia innego" i „tęsknota za początkiem" ... 120
Inicjacja nadrealistyczna ... 122
„Dzicy" i „szamani" ... 123
Podróż na Wschód, podróż na Zachód ... 127
Chorzy, bezdomni, szaleńcy, histeryczki... ... 137
Dziecko i zabawa ... 138
Sztuka jako „inny" ... 144
7. Ciało ... 147
8. Odmienne stany świadomości ... 163
Twórcze rozregulowanie zmysłów ... 164
Sen ... 169
Magia, hipnoza, antropozofia, landrynki... ... 170
Medytacja ... 175
Narkotyki ... 177
Rytuał ... 181
9. Dionizyjska sztuka współczesna? ... 195
10. Powrót do życia ... 198
11. Sztuka jest terapią ... 211
12. Sztuka jest polityką ... 218
13. Sztuka a nauka ... 238
Naukowe inspiracje ... 238
Artystyczna psychologia ... 240
Artystyczne nauki społeczne ... 245
Artystyczne nauki matematyczno-przyrodnicze ... 259
14. Trudna forma i dziwne media ... 277
Zakończenie ... 284
Literatura ... 292
Indeks nazwisk ... 313

Podziękowania

Składam wielkie podziękowania Recenzentom: Pani Profesor Elżbiecie Zakrzewskiej-Manterys i Panu Profesorowi Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu za uważną lekturę i bardzo cenne uwagi merytoryczne, które uczyniły moją książkę lepszą.

Dzięki, Iwonko!

Wprowadzenie

Sztuka, jak i wszelkie wtajemniczenie, prowadzi do rejonów świadomości, które normalnie pozostają zakryte. Rejonów, których w porządnym towarzystwie się nie odsłania, ani też o nich nie mówi.

Jerzy Nowosielski (Podgórzec 1983: 172,
za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 79)

Zadaniem socjologii, podobnie jak każdej innej nauki, jest odsłanianie tego, co ukryte.

Pierre Bourdieu (2009: 42)

Sztuki plastyczne XX i XXI wieku – zgodnie z przyjętym przeze mnie punktem widzenia – oprócz tego, że są instytucją, są uwarunkowane społecznie, politycznie, ekonomicznie, biorą udział w uprawomocnianiu różnic społecznych, edukują, pełnią usługi propagandowe i reklamowe itd., są także polem zdobywania wtajemniczeń w „inne przestrzenie", „nowe światy", „ukryte znaczenia", „głębokie sensy". Są też obszarem, w którym dokonuje się przekroczeń konwencji społecznych, wychodzenia poza strukturę, wchodzenia w antystrukturalną liminalność i poszukiwania *communitas*. Sztuka jest też wielkim eksperymentem alchemicznym, dokonuje transmutacji materii, ducha, emocji i – co najważniejsze – jest operacją na ludzkiej tożsamości, jednocześnie wpisując się w dynamikę społeczeństwa (po)nowoczesnego. Artyści realizują różne praktyki pozbywania się „starego" i zdobywania „nowego ja", wchodzą w odmienne stany świadomości, dokonują radykalnych akcji na ciele, bawią się z dziećmi, odkrywają na nowo duchowy aspekt natury, poszukują Wzoru, projektują rytuały, kontaktują się ze śmiercią. Chcę pokazać w tej książce, że kategoria *sacrum* jest jedną z najbardziej przydatnych w interpretowaniu, rozumieniu i odczuwaniu współczesnych dzieł sztuki. Słowem: spróbuję w tej książce opowiedzieć

o inicjacyjnym i transgresyjnym charakterze sztuk plastycznych XX i XXI wieku.

Pierwszą część książki („I. Pojęcia i kontekst teoretyczny") otwiera rozdział pt. „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", w którym opisuję przedmiot i metodę badań oraz używane przeze mnie podstawowe pojęcia (pole sztuk plastycznych Pierra Bourdieu; *sacrum*, inicjacja, transgresja z punktu widzenia m.in. Arnolda van Gennepa, Mircei Eliadego, Georgesa Bataille'a; struktura i antystruktura Victora Turnera). W rozdziale drugim „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego" – korzystając z ustaleń socjologów i filozofów (m.in. Baumana, Gidensa, Baudrillarda) – pokazuję dynamikę społeczeństwa nowoczesnego i ponowoczesnego wraz ze zjawiskiem „powtórnego zaczarowania świata". Część pierwszą zamyka podrozdział „Rola sztuki", w którym szkicowo opisuję koncepcje wybranych socjologów, filozofów i estetyków (m.in. Bella, Bourdieu, Baudrillarda, Welscha, Marquarda) na temat roli sztuki w społeczeństwie współczesnym.

Część druga („Inicjacje i transgresje sztuki współczesnej") ma charakter badawczy. W pierwszym rozdziale „Inicjacja: śmierć i odrodzenie" przyglądam się dziełom i wypowiedziom wybranych artystów z perspektywy pojęć „śmierci inicjacyjnej" i „odrodzenia", jak też z punktu widzenia teologii apofatycznej Mikołaja z Kuzy, by w drugim szczegółowo przyjrzeć się sztuce abstrakcyjnej, w której – jak próbuję dowieść – „dynamika inicjacyjna" i różnorodne sposoby poszukiwania *sacrum* są szczególnie widoczne.

W rozdziale trzecim, zatytułowanym „Energia", pokazuję, jak często ta tytułowa kategoria – niezwykle ważna dla różnych trendów nowej duchowości – jest używana także przez artystów współczesnych. Kolejny rozdział („Alchemia") stanowi próbę eksploracji fenomenu, który nazwałem „alchemią artystyczną", fascynacji różnych twórców XX i XXI wieku. prastarymi próbami kontaktu z metafizycznie pojmowaną materią i poszukiwaniami Kamienia Filozoficznego. Piąty rozdział, „Natura", ukazuje różne trendy artystyczne „wychodzące" w przestrzeń natury i odnajdujące w niej duchowe znaczenia (*eco art*, *land art* itd.)

W następnym rozdziale, posiłkując się tezami Derridy i Eliadego, koncentruję się na niezwykle ważnej dla sztuki współczesnej kategorii „innego". Pokazuję tu różne rodzaje inności, z którymi spotykają się artyści („dzikość", „Wschód", buddyzm, dzieciństwo, choroba, bezdomność itd.). Z tym powiązany jest inny fundamentalny problem, którym zajmuję się w rozdziale siódmym – rola cielesności w sztukach plastycznych XX i XXI wieku. Pokazuję tu przekształcenie ciała z obiektu do odtwarzania w artystyczne medium; zwracam uwagę oczywiście na transgresyjną siłę cielesności, zwłaszcza w perspektywie sztuki krytycznej czy *abject art*. Wykorzystując

Eliadowskie pojęcie „fizjologii mistycznej", wskazuję także na poszukiwania duchowego potencjału cielesności.

Kolejny rozdział podejmuje niezwykle ważną kwestię dla współczesnej sztuki, jak i kultury w ogóle – zagadnienie poszukiwania odmiennych stanów świadomości. Tutaj omawiam różnego rodzaju sposoby wchodzenia w inne stany umysłu, za pomocą zarówno substancji psychoaktywnych, jak i praktyk duchowo-cielesnych (m.in. jogi, medytacji, rytuału). W następnym rozdziale („Dionizyjska sztuka współczesna?") kontynuuję ten nurt badań, próbując spojrzeć na sztukę współczesną z perspektywy pism Fryderyka Nietzschego, ze szczególnym uwzględnieniem „pierwiastka dionizyjskiego".

Już od początków XX wieku bardzo ważnym zjawiskiem dla kolejnych awangard i nurtów postawangardowych jest próba „powrotu" sztuki „do życia" – czym zajmuję się w rozdziale dziesiątym. Wychodząc od idei „końca sztuki", pokazuję różne strategie burzenia granic oddzielających sztukę od rzeczywistości. W rozdziale następnym próbuję pokazać, że zaangażowanie sztuki przybiera także formę działań, które mają mieć charakter terapeutyczny – zarówno dla twórcy, odbiorców, jak też całego społeczeństwa. Ważną rolę odgrywają tu przedsięwzięcia dezalienacyjne czy działania ujawniające społeczne tabu. W kolejnym rozdziale („Sztuka jest polityką") skupiam się na zaangażowaniu artystów w krytykę konwencji społecznych, jak też w tworzenie „nowego społeczeństwa". Tutaj też ukazuję, że zaangażowanie polityczne i działania transgresyjne inspirowane różnymi ideologiami są komplementarne wobec poszukiwania *sacrum*, przeżyć iluminacji itp.

W rozdziale „Sztuka a nauka" pokazuję, że przekraczanie granic narzuconych sztuce przejawia się także w poszukiwaniach inspiracji w psychologii, naukach społecznych, jak też matematyczno-przyrodniczych. Pracownie artystów i galerie częstokroć przypominają laboratoria (para)naukowe, gdzie dokonuje się zadziwiających eksperymentów syntetyzujących sztukę, naukę i inspiracje mistyczne.

W ostatnim rozdziale („Trudna forma i dziwne media") koncentruję się na stronie formalnej sztuki współczesnej: omawianym wcześniej doświadczeniom inicjacyjnym i aktom przekraczania granic towarzyszy bowiem transgresja formalna, której cechą charakterystyczną jest – jak to określił Ryszard Kluszczyński – „utrudniona forma" zmuszająca odbiorcę do wysiłku odkrywania nowych treści. Temu służą deformacje, ale też nowe techniki i media (kolaż, instalacja, performans, multimedia itp.)

W „Zakończeniu" próbuję dokonać podsumowania, ponownie przyglądając się plastyce XX i XXI wieku w kontekście kategorii używanych zarówno przez socjologów, estetyków, jak i religioznawców.

Uzupełnieniem mojego wywodu są ilustracje. Niniejsza publikacja nie jest jednak albumem, jej podstawę stanowi tekst. Piszę o znacznie większej liczbie

twórców i dzieł, nie wszystkie tezy czy wyróżnione w tekście aspekty i zjawiska znajdą wizualne odwzorowanie. Większość spośród umieszczonych prac stanowią dzieła polskich artystów. Ze względu na trudności w uzyskaniu praw autorskich do wielu reprodukcji i ograniczone środki finansowe stanąłem przed decyzją następującą: umieścić mocno okrojony i niereprezentatywny materiał wizualny lub ograniczyć się tylko do słów. Wybrałem pierwszy wariant, ze świadomością całej jego niedoskonałości.

I

POJĘCIA I KONTEKST TEORETYCZNY

1

Strategia badawcza i podstawowe pojęcia

Przedmiot i metoda badań

Przedmiotem moich badań opisanych poniżej są współczesne sztuki plastyczne (XX i XXI wieku). Moją perspektywę badawczą i teoretyczną wyznaczają używane przeze mnie pojęcia z zakresu socjologii, antropologii kulturowej, religioznawstwa. Będę pisał o praktykach inicjacyjnych i transgresyjnych, transformacjach tożsamości, poszukiwaniach *sacrum* przez artystów i widzów/uczestników odbywających się w polu sztuki społeczeństwa ponowoczesnego. Doświadczenia, o których mówię, nie przypominają zazwyczaj tego, co potocznie jest uznawane za doświadczenie religijne. Posługuję się pojęciami „duchowości" i „doświadczenia religijnego", nie podporządkowując ich jakiejś konkretnej tradycji ani zinstytucjonalizowanej formie religijności. Dla potrzeb interpretacji materiału badawczego będę korzystał m.in. z pism Mircei Eliadego, Arnolda van Gennepa, Georgesa Bataille'a, Victora Turnera. Jednocześnie umieszczę sztukę w horyzoncie ponowoczesnego społeczeństwa, odnosząc się przy tym do ustaleń socjologów i filozofów, m.in. Zygmunta Baumana, Daniela Bella, Jacques'a Derridy, Jeana-Françoisa Lyotarda, Jeana Baudrillarda, Odo Marquarda, Wolfganga Welscha. Jak widać, moje zamierzenie plasuje się w obszarze „gatunków zmąconych" (por. Geertz 1996) – podejście interdyscyplinarne jest, moim zdaniem, skuteczniejsze w poznawaniu współczesnej rzeczywistości, a sztuki w szczególności.

Uważam, że sztuka – obok innych licznych funkcji, np. uprawomocniania podziałów społecznych (Bourdieu 2005: 15, 16, 74)[1] – inicjuje w odmienne stany świadomości i bytu, przekazuje wiedzę na temat „ukrytych aspektów

[1] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

rzeczywistości". Za sprawą procesu tworzenia czy uczestniczenia w nim (np. w performansach) można dokonywać transgresji – różnorodnych przekroczeń konwencji sankcjonowanych poza polem sztuki. W sztuce współczesnej nie wykluczają się poszukiwania *sacrum* i zaangażowanie w rozwiązywanie problemów społecznych, co dobrze oddał polski artysta, Jacek Adamas: „Sztuka może być zarówno sposobem poszukiwania iluminacji, jak i oddziaływania społecznego" (Żmijewski 2008a: 41). Trzeba podkreślić, że twórczość artystyczna, dzięki swemu społecznemu zaangażowaniu, stała się niezwykle interesującym przedmiotem badań dla socjologii.

Ze względu na ogromny obszar badawczy nie będę się zapuszczać w inne poza sztukami plastycznymi dziedziny, inne „pola sztuki", w muzykę, teatr, film itd. Oczywiście tak zdefiniowany obszar nie jest klarowny i wyraźny. Trudno dziś postawić sztywne granice między poszczególnymi dziedzinami sztuki: plastyką, muzyką, tańcem, filmem, teatrem. Mamy do czynienia z mnóstwem nowych technik, mediów czy nurtów, które rozwijają się „pomiędzy" i „w poprzek" tradycyjnie zarysowanych dyscyplin artystycznych. Niezwykle wyraźnie, jak wiadomo, zaznaczyła się w działalności artystycznej implozja[2]. „Gatunki zmącone" rozwijają się bardzo dobrze – może najlepiej – właśnie w sztuce, lecz z powodów uwarunkowań historycznych i instytucjonalnych te artystyczne gatunki „zmącone" są uprawiane przez określone środowiska artystyczne, przynależą do konkretnych (nieraz wielu jednocześnie) pól sztuki. Na przykład sztuka wideo (*video art*), łącząca doświadczenia plastyki i filmu, mieści się przede wszystkim w polu sztuk plastycznych, podobnie sztuka ciała (*body art*) korzystająca zarówno z tańca, muzyki, jak i plastyki.

Podkreślam, że znacznie częściej odnoszę się do sztuki polskiej, ze sztuki światowej przywołuję tylko najważniejsze – jak sądzę – dzieła i kierunki. Nie było także moją intencją stworzenie kompletnego katalogu zjawisk inicjacyjnych i transgresyjnych w sztuce. Omawiając kolejne bardzo rozległe fenomeny artystyczne – jak np. sztuka ciała – nie roszczę sobie praw do wyczerpania tematu.

Niżej prowadzony wywód jest owocem moich wieloletnich badań opartych na obserwacji uczestniczącej i nieuczestniczącej realizowanej w galeriach, muzeach, na festiwalach sztuki (np. Biennale w Wenecji i w Berlinie), w przestrzeni publicznej – wszędzie tam, gdzie „rozgrywa się" sztuka, oraz na badaniach dokumentacyjnych. Korzystam z różnego rodzaju dokumentów sztuki XX i XXI wieku: szczególnie interesują mnie wypowiedzi samych artystów (teksty, wywiady itd.), często używam w mym wywodzie odniesień do dzieł sztuki (obrazów, rzeźb, instalacji, filmów

[2] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

wideo, stron internetowych itd.), badam albumy, reprodukcje, dokumentację fotograficzną i filmową akcji artystycznych, teksty krytyków i badaczy-teoretyków sztuki (filozofów, historyków, socjologów itd.).

Badam dzieła zarówno tzw. profesjonalistów, jak i tzw. amatorów, które znajdują się w „polu sztuk plastycznych". Takie zarysowanie przedmiotu usuwa siłą rzeczy wszystkie dzieła nieznajdujące się w tym zakresie (np. dzieła należące do „sztuki naiwnej" czy twórczość plastyczną uczestników kultury New Age[3], które nie zawierają się w tym polu).

Pisząc o kolejnych zjawiskach artystycznych i je interpretując, nie będę kierował się kluczem „ważności" dzieł i artystów z punktu widzenia teorii lub historii sztuki. W moim wywodzie będą sąsiadować ze sobą nazwiska i dzieła klasyków, jak też twórców nieznanych. Równie interesująca jest dla mnie zarówno „pierwsza", jak i „trzecia liga". Będę odnosił się do wybranych przeze mnie obrazów, rzeźb, akcji, instalacji, obiektów itd., które mieszczą się w zarysowanym obszarze badawczym.

Nie jestem ściśle wierny porządkowi historycznemu – nie będę po kolei omawiał dzieł sztuki od najwcześniejszego do najpóźniejszego. Nie oznacza to, że odrzucam historyczne rozumienie dzieła sztuki. Wręcz przeciwnie. Dzieło sztuki, jak uważam, nie mogłoby powstać bez swoistych procesów społecznych, charakterystycznych dla danej epoki i – mówiąc za Bourdieu – całej historii pola. Zresztą samo pojmowanie sztuki jako autonomicznej sfery kultury jest uwarunkowane kulturowo, jest wynalazkiem nowoczesnego Zachodu[4]. Będę próbował wyłonić z różnych dokumentów „całości znaczące", charakterystyczne dla sztuki XX i XXI wieku, które będę wypreparowywał z różnych fragmentów rzeczywistości. Tak więc zgłębiając np. problem ciała, nie zacznę od początków XX wieku, a od połowy, gdyż

[3] Niewątpliwie, co zresztą podkreślam kilkakrotnie w swym wywodzie, kultura – ruch New Age wywarł na sztukę XX i XXI wieku duży wpływ. Jednak, jak uważam, ten interesujący fenomen kulturowy, jakim jest tzw. sztuka Nowej Ery funkcjonująca w obiegu New Age („galerie ezoteryczne", „targi naturalnego leczenia", publikacje itd.), w większości wypadków znajduje się poza polem sztuki. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest – mówiąc językiem Pierre'a Bourdieu – pomijanie przez tych twórców historii pola sztuki. „Wodnikowi" artyści najczęściej nie podejmują dialogu ze sztuką dawną i współczesną, nie wchodzą w grę znaczeń, nie potwierdzają tego, co już było i co jest tworzone i nie zaprzeczają temu. Ich dzieła są prostą relacją doświadczeń duchowych lub mają służyć wywoływaniu takich doznań. Często więc pomijana jest przez nich kwestia formy. Do tego zazwyczaj posługują się powtórzeniami schematów wizualnych pochodzących z kultury ludowej czy popularnej, co często jest obliczone na sukces komercyjny. W ten sposób umieszczają się w kategorii „kiczu", który dopiero czeka na konsekrację przez artystów znajdujących się w polu i posiadających odpowiedni kapitał symboliczny. Zob. też rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

[4] Tak zwana sztuka plemienna nie miała autonomicznego statusu, do przednowoczesnych zjawisk artystycznych należałoby używać raczej kategorii „wytworów", „obiektów" czy nawet „dzieł".

uważam, że tak zwana „sztuka ciała" (która właściwie pojawiła się dopiero w drugiej połowie XX wieku i święci triumfy do dziś) uwypukliła najbardziej problem cielesności. Oczywiście, moje podejście jest inspirowane Weberowskim „typem idealnym" (Weber 2002: 15–17). Próbuję konstytuować typy idealne (np. problemu cielesności w sztuce współczesnej[5]), zachowując przy tym świadomość, że jest to konstrukcja intelektualna powstała w moim umyśle, którą używam do tego, by uporządkować „chaos" zjawisk pojawiających się w rzeczywistości społecznej i poznać ich najważniejsze aspekty.

Każde dzieło sztuki – co pokazał w „Dziele otwartym" z 1973 r. Umberto Eco – jest „otwarte" na niezliczoną ilość interpretacji (Eco 2008: 96). Badane przeze mnie dzieła oczywiście zawierają wiele innych aspektów, o których w swym wywodzie nie mówię. Interesujący mnie wymiar twórczości pojawia się niekiedy wyraźnie uświadomiony i wypowiedziany przez artystę lub jest słabo zaakcentowany i przysłonięty przez inne motywy, bardziej interesujące dla twórcy czy odbiorcy.

Podkreślam: jestem świadomy, że moje badania nie są wolne od subiektywności. Oczywiście każde badania naukowe, zwłaszcza mające za przedmiot społeczeństwo, kulturę, znaczenia, są skazane na pewną dozę subiektywności (por. Weber 1985). Subiektywność badacza w badaniach sztuki ma bardzo duży wpływ na wybór dzieł, ich interpretację, umieszczenie danego dzieła w określonym kontekście itd. Każdy badacz dokonałby innego wyboru dzieł do badania, posłużyłby się różnymi odniesieniami teoretycznymi. Z niekłamanym zainteresowaniem powitam inne głosy w dyskusji o sztuce współczesnej i o roli doświadczeń *sacrum* czy przeżyć inicjacyjnych.

Tak zarysowując strategię badawczą, umieszczam cały ten projekt w ramach socjologii, a nie np. historii czy filozofii sztuki. Jednocześnie jestem jak najbardziej otwarty na perspektywę interdyscyplinarną – korzystam przecież z doświadczenia wielu dyscyplin (socjologii i socjologii sztuki, antropologii kulturowej, filozofii, psychologii itd.) Moich badań nie umieściłbym też w twardo zarysowanych granicach socjologii sztuki. Badam po prostu sztukę jako przestrzeń inicjacji i transgresji z perspektywy socjologa kultury (badacza należącego do „podpola" socjologicznego) korzystającego z wiedzy wielu dziedzin.

Uprzedzam: będę często cytował. Duża liczba cudzysłowów i przypisów bibliograficznych może uprzykrzać lekturę, lecz cytując zmniejszam (choć oczywiście nie eliminuję) ryzyko zniekształcenia opisu dzieła lub idei przywoływanego autora. Nieraz po prostu szkoda mi zamieniać czyjś dobry tekst na swój własny tylko dlatego, że nie jest mój. Inną przyczyną, dla której

[5] Wymiennie stosuję określenia „sztuka XX i XXI wieku" i „sztuka współczesna".

będę umieszczać dużo wypowiedzi artystów i krytyków, jak też przypisów, jest kontrowersyjność mojego punktu widzenia – próbuję uprzedzić krytykę przez staranne udokumentowanie moich tez. Chcę pokazać, że wątek inicjacyjny/transgresyjny nie jest zjawiskiem marginalnym, nie ogranicza się do niewielu nieznanych dzieł i artystów lub nisz kulturowych (np. New Age).

Niektóre z problemów zgłębianych w tej książce poruszyłem już we wcześniejszych tekstach, pisałem też o wielu dziełach sztuki przeze mnie tu przywoływanych, lecz w niżej prowadzonym wywodzie stawiam nowe tezy, odnoszę się do wcześniej nieprzebadanych przeze mnie dokumentów i koncepcji teoretycznych, buduję całościowy kontekst interpretacyjny, który zaledwie przeczuwałem, pisząc moje wcześniejsze prace. Umieszczę jednak – dla porządku – przypisy do moich wcześniejszych tekstów.

Zanim przejdę do swoich badań, zdefiniuję podstawowe pojęcia przeze mnie używane i spróbuję spojrzeć na sztukę współczesną na tle społeczeństwa nowoczesnego i ponowoczesnego.

Pole sztuk plastycznych

Używam pojęcia „sztuka", pomimo tego, że – jak to zauważył między innymi Wolfgang Welsch – „nie ma czegoś takiego, jak ogólne pojęcie sztuki, które przystawałoby do wszystkich dzieł" (Welsch 1996: 13). Uważam, że nie można – niestety – podać żadnej „istotowej" definicji sztuki czy dzieła, która by mogła objąć wszystkie egzemplifikacje. Tak jak cała współczesność ma charakter płynny, dynamiczny, hybrydalny, tak i niezwykle zróżnicowana i wielokształtna sztuka ulega szybkim zmianom i wymyka się jednoznacznym określeniom. Zresztą artyści, jak się wydaje, często stawiają sobie za cel przełamywanie granic sztuce społecznie narzuconych. Niektórzy mówią, że cechą konstytutywną sztuki współczesnej jest niemożliwość jej zdefiniowania. O niemożliwości zdefiniowania w języku naukowym mówi sławna sentencja Josepha Kosutha: „Sztuka jest definicją sztuki" (za: Sobota 2004: 176). Jaką definicją sztuki można by było objąć tak rozmaite zjawiska jak obrazy abstrakcyjne, performanse, w trakcie których artyści tną swe ciała, pisuar postawiony w galerii, instalacje z klocków Lego, wywiady z imigrantami, filmowe zapisy podróży, ogród zainscenizowany w miejskim parku i malarstwo abstrakcyjne? By wyjść z tej opresji, artyści i teoretycy od dłuższego czasu posługują się różnymi wersjami definicji instytucjonalnej. Na przykład Donald Judd ogłosił: „Sztuką jest to, co ktoś nazwie sztuką" (za: Giżycki 2001: 36). Dużą popularnością cieszy się pojęcie „świata sztuki" stworzone w 1964 r. przez Arthura Danto (2006).

Ja też nie poszukuję definicji, która mogłaby ująć „istotę" sztuki czy dzieła. W swych badaniach będę posługiwał się pojęciem „pola sztuki"

Pierre'a Bourdieu[6] stworzonym w latach siedemdziesiątych XX wieku. Bourdieu definiuje „pole" jako „autonomiczne uniwersum społeczne", „sieć albo konfigurację obiektywnych relacji pomiędzy pozycjami":

> „[...] pole jest, na wzór pola magnetycznego, ustrukturowanym systemem sił obiektywnych, relacyjną konfiguracją wyposażoną w specyficzną siłę ciążenia (*gravité*), zdolną do narzucania swej wagi wszystkim przedmiotom i osobom w polu tym się znajdującym. Tak jak pryzmat załamuje promienie, tak pole odkształca działanie sił zewnętrznych zgodnie ze swą wewnętrzną strukturą" (Bourdieu, Wacquant 2001: 21, 78).

W polu „każda pozycja jest określona w sposób obiektywny przez swą obiektywną relację z innymi pozycjami" (Bourdieu 2001: 352). Pole to gra, „której nikt nie wymyślił", panują w nim „stosunki siły" i „znaczeń", rywalizacja i walka pomiędzy podmiotami zajmującymi pozycje. To teren „permanentnej zmiany". Każdy gracz w ramach każdego pola jest „owładnięty", „wciągnięty do gry i przez grę" za sprawą *Illusio*, które jest „specyficzną formą interesu", milczącą akceptacją stawek i reguł gry. Pole nie ma wyraźnych granic: „Granice pola znajdują się tam, gdzie przestają działać jego efekty" (Bourdieu, Wacquant 2001: 82, 86–87, 101–102).

Pole sztuki (pole artystyczne) jako „autonomiczne uniwersum społeczne", w wyniku długotrwałego procesu historycznego zrodziło się ostatecznie w XIX wieku. To dzięki stworzeniu pola sztuki pojawił się artysta pojmowany jako kreator, dzięki istnieniu tego pola każdy indywidualny artysta może zostać odkryty i być „konsekrowany". Również „oko", czyli zmysł estetyczny – „jest produktem historii reprodukowanym przez edukację". Bourdieu ujawnia: „to oko estety konstytuuje dzieło sztuki jako takie" – to znaczy: dzieło sztuki („obiekt symboliczny wyposażony w sens i wartość") zaczyna istnieć „wtedy, gdy jest postrzegane przez odbiorcę posiadającego odpowiednie dyspozycje oraz kompetencję estetyczną milcząco wymaganą przez dzieło" (Bourdieu 2001: 260–261, 441, 444; Bourdieu 2005: 11).

Z tego wywodzi Bourdieu radykalne wnioski: wartość dzieła sztuki tworzy nie artysta, lecz pole pojmowane jako „uniwersum wiary" – swoista „mana" konsekrująca artystę, sprawiająca, że dzieło staje się „fetyszem", spoczywa w samym polu sztuki. Artysta „zawdzięcza swą skuteczność magiczną całej logice pola", dzięki czemu na przykład przez podpis nadaje wartość artystyczną wszelkim „przedmiotom gotowym" (Bourdieu 2001: 263, 264, 349).

---

[6] Tutaj skrótowo wytłumaczę pojęcie „pole sztuki" Pierra Bourdieu. Jego koncepcję smaku artystycznego i historyczne tło kształtowania się autonomicznego pola sztuki przedstawię poniżej w rozdziale „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego". Przyjmując pojęcie pola Bourdieu, nie będę w równym stopniu korzystał z jego ustaleń dotyczących smaku.

Trzeba tu zaznaczyć, że Bourdieu dystansuje się do pojęcia „świat sztuki" Arthura Danto, twierdząc, że to ostatnie pojęcie grzeszy powierzchownym „socjologizmem", uwzględnia jedynie działalność podmiotów, ich proste relacje, „kooperację", nie bierze pod uwagę natomiast „obiektywnych relacji" wiążących graczy, zapomina o całej historii pola (Bourdieu 2001: 315–316). Myślę, że krytyka pojęcia „świata sztuki" uczyniona przez francuskiego socjologa jest zbyt radykalna: mam wrażenie, że Danto był świadomy uwarunkowań historycznych. Jednakże – trzeba przyznać – teoria Bourdieu jest głębsza, bardziej dopracowana, jego spojrzenie jest bardziej wyostrzone. Nie ukrywam, że jego rodowód intelektualny i socjologiczny aparat pojęciowy jest mi bliższy. Z tego też powodu postanowiłem zaadaptować do swoich badań koncepcję „pola sztuki".

Sacrum, inicjacja, transgresja

Zgodnie z tym, co pisałem we Wprowadzeniu, w poniższym wywodzie będę posługiwał się kategoriami inicjacji, transgresji i *sacrum*. Są one – jak sądzę – szczególnie przydatne do badania sztuki współczesnej. Jak wiadomo, te pojęcia mają długą historię: pojawiają się od dawna w koncepcjach wielu uczonych, są w różny sposób definiowane. Nie mam zamiaru tutaj robić kompletnego przeglądu teorii *sacrum*, inicjacji i transgresji, co zresztą wykroczyłoby poza ramy jednej książki, przyjrzę się tylko kilku ujęciom i to skrótowo – tym, które są mi bliskie i pomagają – jak uważam – ukazać zazwyczaj nieuświadamiane aspekty sztuki XX i XXI wieku. Niżej przedstawione poglądy teoretyków są w wielu punktach odmienne, skupiają się na różnych aspektach badanych zjawisk. Jednak różnorodność – w moim poczuciu – stanowi ich siłę: tworzą pewne spektrum teoretyczne, które jako całość będzie mi przydatne do prowadzenia wywodu.

Sacrum jest tym, czym nie jest *profanum* – pisał van Gennep w 1909 r. – tą sferą, którą rozciąga się za światem codziennym, bezpiecznym, dobrze znanym, przewidywalnym. Jest to sfera inności (van Gennep 2006: 37–38). Rudolf Otto znalazł w świętości zarówno to, co racjonalne, jak i nieracjonalne. W książce wydanej w 1917 r. pt. „Świętość" wyznaczył on dwa bieguny *sacrum*: *sanctus*, *sacer*, *hagios*, co oznacza „święty" w znaczeniu moralny, etyczny, dobry, i z drugiej strony – *numinosum*, które przejawia się m.in. w poczuciu „zależności samego siebie, całkowitej wyższości (i niedostępności) *numinosum*". *Numinosum* jest niewypowiadalne wprost, przybliża do niego – co ważne z punktu widzenia moich rozważań – sztuka za pomocą wzniosłości, magiczności, ciemności i milczenia, „próżni i przestrzennej pustki" (np. pustynia, bezkresny krajobraz). Składnikiem *numinosum* jest również uczucie *mysterium tremendum* – „tajemnicy pełnej

grozy", wszechmocy (*majestas*), wzniosłości, niesamowitości (Otto 1999: 9–10, 16–17, 26, 56, 84–90). *Mysterium* stanowi połączenie tego, co dziwne i cudowne, elementu szału i oczarowania, „element prowadzący często do odurzenia i upojenia, dionizyjski element oddziaływania *numen*". *Numinosum* nie tylko przeraża i odpycha, ale także fascynuje i przyciąga, to sfera *fascinans*. Moc *numinosum* „wyraża się w ideogramach żywotności, namiętności, zapalczywej istoty, woli, siły, ruchu, podnieceniem aktywności, popędu" (Otto 1999: 29, 43–44). Oto dłuższy opis *numinosum*:

> „Uczucie to może łagodnym strumieniem przepłynąć przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia, może ono w ten sposób przejść w permanentne usposobienie duszy, które długo trwa i sygnalizuje swe istnienie, aż w końcu przebrzmiewa i zostawia duszę znowu sprawom świeckim. Może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, do upojenia, zachwytu i ekstazy. Ma swoje dzikie i demoniczne formy. Może sprowadzić się niemal do upiornych dreszczy i ciarek. Ma swoje nieokrzesane i barbarzyńskie przejawy i stopnie przygotowawcze. I ma też swój rozwój w kierunku tego, co subtelne, co oczarowuje i co opromienia. Może w cichym, pokornym drżeniu i oniemieniu stanąć przed tym, co... – no, przed czym? Przed tym, co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem" (Otto 1999: 17–18).

Dualnością sfery świętej zajmował się także wybitny polski socjolog, Stefan Czarnowski[7], uczony – co trzeba zaznaczyć – mający odmienne korzenie intelektualne od Rudolfa Otto i dziesięć lat od niego młodszy. *Sacrum* – jak pisał w 1925 r. – przejawia się dwojako: w zorganizowany sposób, „wewnątrz kręgu codziennego życia" – „wyłącznie poprzez obrzędy", jak też poza nim – sposób niezorganizowany. Niezorganizowane *sacrum* jest nieokreślone, obce, groźne, destrukcyjne:

> „Srożą się tam moce duchowe nieokiełznane, straszne i zgubne dla tych, którzy ośmieliliby się zjawić nieprzygotowani. Tylko ludzie poświęceni mogą się tam zapuszczać, a i ci także nie mogą tego czynić w każdej chwili. Tam właśnie – w lesie, na pustyni, w górach – człowiek osiąga wtajemniczenie i obcuje bezpośrednio z bogami i duchami i szuka tam objawienia; tam również udaje się czarownik dla odprawiania swych czarów. Gdy zbliża się pora odnowienia mocy sakralnej, zapewniającej życie i pomyślność grupy, ludność całych wsi wędruje do lasu lub w miejsca nawiedzane przez duchy i spędza tam noc świąteczną" (Czarnowski 1956: 223).

[7] Koncepcję Czarnowskiego wykorzystał w książce „Sztuka a informacja" Mieczysław Porębski (1986: 43–44), dzięki któremu zainteresowałem się tym ujęciem. Cytuję jednak z oryginału Czarnowskiego.

Mieczysław Porębski, komentując tekst Czarnowskiego, napisał, że sfera świętości niezorganizowanej

> „wymaga informacyjnego oddzielenia, ale wymaga zarazem jakiejś własnej informującej i rozładowującej penetracji. Penetracja taka, dysponująca własnymi, specjalnie do tego przystosowanymi środkami, miałaby na celu wtajemniczenie, inicjację profanów w istotę sakralnego rozgraniczenia" (Porębski 1986: 44).

Pisząc o świętości, nie sposób chyba nie odnieść się do dzieł klasyka religioznawstwa – Mircei Eliadego. Teoretyk ten częściowo kontynuował dorobek van Gennepa i Otto, jednakże znacznie zmodyfikował spojrzenie na fenomen przeżycia religijnego, zapożyczając wiele z psychologii głębi Carla G. Junga. *Sacrum* – jak pisał Eliade już w początkach drugiej połowy dwudziestego wieku – „to doskonałe objawienie bytu", wiąże się z „pojęciami bytu, znaczenia i prawdy". Jest doświadczeniem „całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w Świecie" (Eliade 1996: 113; Eliade 1997a: 5; Eliade 1999: 9–10).

Dla człowieka religijnego – jak pisał Eliade w znamiennie zatytułowanej książce „Sacrum i profanum. O istocie religijności" wydanej w 1956 r. – „świętość oznacza tyle, co siła, a ostatecznie także po prostu rzeczywistość. Świętość syci się bytem. Święta siła oznacza tyle co rzeczywistość, wieczność i skuteczność w jednym". „Człowiek religijny łaknie bytu", „tęskni za tym, by być, by mieć udział w rzeczywistości, by nasycić się siłą" (Eliade 1996: 8, 53).

Według tego klasyka ważne jest przeciwieństwo pomiędzy tym, co rzeczywiste (święte) i nierzeczywiste lub „pseudorzeczywiste" (*profanum*). Doświadczenie religijne pokazuje, że „przestrzeń nie jest homogeniczna", świat i przestrzeń świętą rytuału należy „ustanowić" – kosmizacja jest konsekracją. Niehomogeniczność przestrzeni przejawia się w przekonaniu, że istnieje przestrzeń „rzeczywista", w której dzieją się doniosłe rzeczy, i cała przestrzeń pozostała, nieforemna, nieistotna. Przestrzeń święta jest „otwarta ku górze" – dzięki temu człowiek zdobywa „punkt stały", orientację w „chaotycznej homogeniczności" i „możliwość »ustanowienia świata« i rzeczywistego życia" (Eliade 1996: 8, 15–18, 20). W doświadczeniu świeckim natomiast przestrzeń jest homogeniczna i względna:

> „Prawdziwa orientacja nie jest tu możliwa, albowiem »punkt stały« nie został jednoznacznie ontologicznie ustanowiony; już to się pokazuje, już to znika, w zależności od bieżących warunków. A więc tak naprawdę nie ma tu już żadnego »świata«, lecz fragmenty rozbitego uniwersum, amorficzna masa złożona z nieskończenie wielu mniej lub bardziej neutralnych »miejsc«, do których człowiek, gnany obowiązkami życia w społeczeństwie przemysłowym, to zbliża się, to się od nich oddala" (Eliade 1996: 18).

Wrócę na chwilę do ustaleń Czarnowskiego. Zadziwiająco zgodnie z późniejszymi Eliadowskimi koncepcjami komponują się tezy polskiego socjologa, który pisał w 1925 r., że w miejscach świętych i granicznych *sacrum* jest „skoncentrowane".

> „Na dzielących je natomiast terenach pośrednich – tam gdzie się mieszka i pracuje – skutki przejawiania się świętości docierają złagodzone już przez obrzędy, które zatrzymują i zmieniają kierunek wszelkich zgubnych wpływów. Są to obszary wyzute zazwyczaj ze świętości, nienadające się do aktów religijnych i, wyjąwszy niektóre momenty, niepoddające się bezpośredniej interwencji potęg duchowych. Pod względem jakości religijnej są one przeciwstawne miejscu świętemu oraz granicom" (Czarnowski 1956: 230).

Eliade dużo uwagi poświęcił badaniu czasu. Przestrzeń i czas, jak wiadomo, są w ludzkim doświadczeniu nierozerwalnie powiązane. Świętowanie jest przecież na stałe związane ze świętym miejscem. Czas w doświadczeniu religijnym (jak i przetrzeń) nie jest jednorodny: rozdziela się na święto i dzień powszedni. Tak jak dzięki świętemu obszarowi człowiek orientuje się w przestrzeni, tak też dzięki świętu zyskuje orientację w czasie, czas przestaje być abstrakcyjny i nieznośnie jednorodny. Cykliczne święto nadaje czasowi swoisty rytm, życie ludzkie zyskuje głębszy sens. Jak zauważa Eliade, w święcie zostaje uobecniony powtórnie „praczas mityczny", wydarzenie pochodzące „z czasu »u początku«". Świętujący wychodzi ze „zwykłego" trwania i wraca do „Prapoczątku". Celem tej podróży w czasie jest „ponowne zapoczątkowanie istnienia, (symboliczne) narodziny na nowo". W tym „wiecznym powrocie" człowiek „odnajduje święty wymiar życia w jego pełni", „syci się bytem", regeneruje, ucieka przed „nicością i śmiercią" (Eliade 1996: 55, 67, 73, 88; Eliade 1999: 29).

Święto jest zarazem okresem zawieszenia praw, konwencji, społeczność w ten sposób – co zauważył już van Gennep w swej pracy z 1909 r. – wchodzi w fazę liminalną, dzięki rytuałom wyłączenia-separacji (van Gennep 2006: 36). Wtedy świat jest niejako postawiony „na opak", normalne zachowania zostają „odwrócone" – to znak, że codzienność i towarzyszące jej zachowania zostały zawieszone. Na przykład członkowie społeczności mogą posługiwać się „obscenicznym językiem". „Odwracanie normalnego zachowania – jak pisał Eliade w fundamentalnym dziele wydanym w 1959 r. pt. „Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne" – to w sumie przechodzenie od kondycji powszedniej, rządzonej siłą instytucji, do stanu »spontaniczności« i frenezji, umożliwiającego intensywniejsze uczestnictwo w siłach magiczno-religijnych". Wtedy człowiek przyswaja sobie kondycję zwierzęcia, dzikiej bestii, ducha. Za przykład mogą służyć bachantki rozrywające zwierzęta i jedzące ich drgające jeszcze mięso w trakcie orgii

dionizyjskich (Eliade 1997b: 114, 123), czy też Berserkowie, przechodzący utożsamienie z dzikimi zwierzętami. „Zachowywanie się jak dzika bestia – jak wilk, niedźwiedź, leopard – to znak, że przestało się być człowiekiem, że ucieleśnia się wyższą moc magiczną, że się w pewien sposób staje bogiem" (Eliade 1997b: 100). Utożsamienie się ze zwierzęciem i przyswojenie zwierzęcego języka jest stałym elementem szamanizmu: „Szaman częściowo odzyskuje rajską sytuację człowieka pierwotnego właśnie dzięki odzyskaniu zwierzęcej spontaniczności (naśladowanie zachowania zwierząt) i dzięki opanowaniu języka zwierząt (naśladowanie ich krzyków)". Utożsamienie ze zwierzętami pozwala zdobyć szamanowi moc niezbędną do podróżowania po zaświatach (Eliade 1999: 78).

„Święto jest syntezą ludzkiego życia" – pisał w książce z 1957 r. Georges Bataille. Na mapie Bataille'a też widać dwa obszary. Pierwszy z nich to sfera „nieciągłości bytu" – świat granic, norm, zakazów, pracy, ludzkiego indywidualnego „ja", codzienności. Drugi z nich, to świat „ciągłości bytu", dany w doświadczeniu *sacrum*. „Ciągłość" (*sacrum)* jest niepoznawalna, dostępna człowiekowi tylko w formie „negatywnej" – bezprzedmiotowego doświadczenia mistycznego. Doświadczyć *sacrum* możemy jedynie dokonując przekroczenia „nieciągłości", granic codzienności, wykraczając poza indywidualną tożsamości. Transgresja nie jest zaprzeczeniem zakazu i świata codziennego: „Transgresja wykracza poza świat świecki, nie burząc go, jest tego świata dopełnieniem" – „Boskość jest esencją ciągłości" – mówił autor „Erotyzmu" (Bataille 1999: 24, 25, 60, 72, 117).

Ciągłość (*sacrum*) bywa odczuwana przez człowieka jako „nieskończony nadmiar": „W naszym życiu nadmiar przejawia się tam, gdzie gwałtowność bierze górę nad rozsądkiem". To coś, co często przez ludzi jest nazywane Bogiem, coś, co próbuje ograniczyć i okiełznać rozum. Ograniczony zakazami racjonalny świat pracy z kolei eliminuje bezgraniczny nadmiar i gwałt (Bataille 1999: 44, 45). Z wizją Bataille'a współgra w tym fragmencie koncepcja zabawy Huizingi. „Zbyteczny nadmiar", według Johanna Huizingi, jest ważnym elementem zabawy, a zabawa „potwierdza nieustannie, i to w sensie najwyższym, ponadlogiczny charakter naszej sytuacji w kosmosie" (Huizinga 2007: 15).

Dla Bataille'a – który swe dzieło przeze mnie tu cytowane zatytułował po prostu „Erotyzm" – nadmiar jest właśnie erotyzmem, a erotyzm jest właściwie podstawą doświadczenia wewnętrznego – religijnego, w którym chodzi o zakwestionowanie jednostkowego ja i „rozpuszczenie" się w świecie. „Ostatecznym sensem erotyzmu jest zespolenie, likwidacja granicy" – „w erotyzmie zatraca się moje Ja". Erotyzm to „ruch bytu w nas" (Bataille 1999: 33, 41, 126). Ciągłość bytu, według francuskiego filozofa, „jest od śmierci niezależna, a nawet przejawia się właśnie w śmierci" (Bataille 1999: 24).

Seksualność i śmierć są ze sobą trwale związane, „są tylko dwoma szczytowymi momentami święta, które urządza sobie natura". „Erotyzm otwiera ku śmierci. Śmierć otwiera ku zanegowaniu jednostkowego, osobowego trwania" (Bataille 1999: 26, 66).

Rytuały – w wizji Victora Turnera, antropologa i socjologa, związanego z nurtem teatru awangardowego XX wieku – przywracają równowagę, antycypują i naprawiają odchylenia, dewiacje, pomagają przewidzieć i rozwiązać konflikty. „Przedstawienia rytuału są fazami ogólnych procesów społecznych" – pisze Turner w dziele z 1970 r. „Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu" – w rytualnej przestrzeni konstruowany i rekonstruowany jest porządek społeczny (Turner 2006: 57). Według tego antropologa każde społeczeństwo budują trzy elementy: struktura, *communitas*, liminalność. Struktura ma formę hierarchiczną, jest systemem pozycji społecznych wyraźnie oddzielonych od siebie. „Struktura jest tym wszystkim, co utrzymuje podziały między ludźmi, określa podziały między nimi i ogranicza ich działanie" – pisał w 1975 r. Turner w książce „Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie" (Turner 2005a: 35). Antystrukturę budują pozostałe dwa elementy: *communitas* i liminalność. „Więzi *communitas* są antystrukturalne w tym znaczeniu, że są niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (chociaż nie irracjonalne), są relacjami Ja – Ty lub Zasadnicze My w znaczeniu Martina Bubera"; *communitas* jest wyrazem tego, co wspólne, bezpośrednie i spontaniczne (tamże). Doświadczenia tego rodzaju mają charakter jednoczący. Drugi składnik antystruktury – liminalność – to obszar „pomiędzy", sfera doświadczeń wyzwolonych zarówno z zasad struktury, jak i wspólnoty. Liminalność (graniczność) jest usadowiona *de facto* poza społeczeństwem, symbolizowana przez to, co bezludne: pustynie, lasy, góry... To cisza i samotność niezbędna do kontemplacji i obcowania z boskością. Doświadczenia liminalne są „nie z tego świata", są obce porządkowi społecznemu. „Tak więc liminalność bywa sceną choroby, rozpaczy, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic. Może być anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów" – pisze autor książki z 1986 r. „Od rytuału do teatru. Powaga zabawy" (Turner 2005b: 73). „Niweczeniu, rozpuszczaniu, rozkładaniu – podkreśla Turner – towarzyszą procesy rozwijania, przekształcania i przeformułowywania elementów w nowe wzory" (Turner 2006: 118). Tutaj destrukcja pozwala na kreację. W ramach antystruktury może się narodzić to, na co nie pozwalają sztywne i hierarchiczne granice struktury. Święto, doświadczenie *mysterium tremendum*, inicjacja zachodzą w obszarze antystruktury: w pustce liminalności i wspólnocie *communitas*. Tam już nie ma miejsca na typowe podziały społeczne: hierarchię władzy, posiadania,

społecznego prestiżu[8]. To jest sfera – mówiąc językiem Bataille'a – „doświadczenia wewnętrznego". Do podobnego wniosku doszedł 45 lat wcześniej (*sic!*) niż Turner Stefan Czarnowski w swym utożsamieniu granicy i miejsca *sacrum*:

> „Skoro czynności religijne i życie duchowe – mówił polski socjolog – przybierają taką samą postać zarówno w miejscu świętym terytorialnej jednostki religijnej, jak i na jej granicy, to wolno stwierdzić, że w swojej zasadniczej istocie miejsce święte i granica są identyczne. Taka sama identyczność zachodzi pomiędzy nimi i światem zewnętrznym" (Czarnowski 1956: 229).

Doświadczenia liminalne mogą stać się udziałem każdego, lecz szczególnie często ma do niego dostęp „obcy" – „inny", którego zazwyczaj „traktuje się jako istotę świętą, obdarzoną wielkim potencjałem magiczno-religijnym i nadnaturalnymi zdolnościami czynienia zła lub dobra" (van Gennep 2006: 50). „Inny" jednocześnie odpycha i przyciąga, jest podejrzany o to, że ma kontakt z „innym światem", że ma szczególne predyspozycje do tego, by być kandydatem na przykład na szamana. Wyłamuje się z konwencji, szczególnie dobrze radzi sobie w przestrzeni antystruktury. Zwycięsko przechodzi okres śmierci inicjacyjnej, fazę liminalną. To „inni" zostają szamanami, mistykami, alchemikami – mówiąc językiem Mircei Eliadego – wszelakiej maści „specjalistami od ekstazy".

Ważną, „antystrukturalną" i „transgresyjną" postacią religijnego życia niewątpliwie jest trikster. To ważny archetyp, pojawiający się w różnych postaciach, w zależności od uwarunkowań kulturowych. Jest to postać mitologiczna, która spełnia się w przekraczaniu boskich reguł. Trikster oszukuje, wykpiwa, parodiuje, walczy z bogami, krytykuje ich działalność, wytyka ich błędy. Ma, jak to ujął Eliade, „ambiwalentny stosunek do *sacrum*", drwi sobie z elity religijnej i jej aspiracji, z całego religijnego i boskiego *status quo*, powodując jego odnowienie (Eliade 1997a: 213–214). Ten żartowniś jest bliższy człowiekowi niż bóstwa „poważne": nie zamyka się na Olimpie, jest żarłoczny, amoralny, ma nadmierny popęd seksualny, choć jego domeną jest spryt, wciąż spotyka się z dotkliwą porażką – jego

[8] Turner twierdzi, że w społeczeństwach nowoczesnych, poza kościołem katolickim, właściwie brak jest sfery liminalnej *sensu stricto* (Turner 2005b: 83–88). Natomiast pojawia się „liminoidalność" – coś, co liminalność przypomina, „uzewnętrznia się pod postacią ukochanych przez egzystencjalistów »sytuacji ekstremalnych«: tortur, morderstw, wojen, prób samobójczych, tragedii szpitalnych, egzekucji itd." (Turner 2005b: 73). Działania liminoidalne są jednak „znacznie bardziej ograniczone i zindywidualizowane, poświęcone zabawie, sportowi, wypoczynkowi czy sztuce", są w przeciwieństwie do działań liminalnych „całkowicie oderwane od »zwykłej« aktywności zawodowej czy handlowej" (Carlson 2007: 47). Mocno oceniające rozróżnienie Turnera na liminalność i liminoidalność, co wskazywali niejednokrotnie jego krytycy, jest najsłabszym elementem jego koncepcji i ewidentnie zostało uwarunkowane przez jego wyznanie. Ja także uważam owo rozróżnienie za nieprzydatne.

działania są parodią bogów, jak też samego siebie. Z racji swego podobieństwa do człowieka pełni rolę boskiego posłańca, pośrednika między światem bogów i ludzi (np. Hermes). Ten boski oszust jest jednocześnie herosem, buntuje się wobec bogów, kradnie bogom ogień i daje ludziom, daje im tajemną wiedzę, niechcący sprowadzając na nich śmierć, która ukazuje im tajemną stronę bytu. Równoważy powagę odpowiedzialnych, ale dalekich człowiekowi bóstw (Eliade 1997a: 214–215; Dudek 1999b: 35). Istotną cechą postawy trikstera jest „identyfikacja z odrzuconymi". Odkrywa on wartość tego, co słabe, chore, niezauważone, „porzucone w cieniu codzienności". Często obcuje z „marginesem społecznym", do niego kierując swój przekaz (Dudek 1999a: 13).

Trikster gra na „dwa fronty", prowokuje, dlatego musi posługiwać się metaforą, figlem, paradoksem, lubi teatr i grę. Mówi „antyjęzykiem ogółu", przez co często bywa niezrozumiany. W jego postaci łączą się w jedno mądrość i głupota. „Wykazując głupotę pozornej mądrości, błazen wskazuje na mądrość, która jest ukryta w »głupocie«" (Dudek 1999b: 35–37).

Triki oszusta spotykają się nie tylko z obroną, lecz także agresją ze strony społeczeństwa. Jak pisał Zenon W. Dudek w swym tekście z 1999 r., „znaczenie archetypu Trikstera wynika z jego umiejscowienia na granicy świata świadomości i nieświadomości oraz tego, co zbiorowe i indywidualne, co znane i nieznane" (Dudek 1999b: 37, 39). Żart, parodia, oszustwo, porażka odsłaniają inne, ukryte przed „poważnym" spojrzeniem strony bytu. „Boski Oszust" mówi o tym, o czym nie można powiedzieć w języku konwencji nawet boskiej. Niezorganizowane *sacrum* reprezentowane przez Trikstera stanowi dopełnienie olimpijskiej świętości zorganizowanej.

Trikster był bohaterem licznych rytuałów. W Średniowieczu figura trikstera organizowała niektóre obrzędy kościelne: w okresie noworocznym odbywały się w kościołach tańce kleru, podczas których wybierano „dziecięcego biskupa"; klerycy i księża wybierali „głupiego papieża" (arcybiskupa), organizowano różnorakie „święta głupców" (Dudek 1999a: 9–10).

Ważną postacią religijnego życia jest niewątpliwie heretyk, znajdujący się po przeciwnej stronie kontinuum wobec kapłana, stojącego na straży religijnego *status quo*. Heretyk – według Jerzego Prokopiuka – to ten, kto domaga się dla siebie „wrodzonego człowieczeństwu prawa do wolności", kto buntuje się wobec zastanego *status quo* reprezentującego przeszłość i tradycję. Znaczenie herezji Prokopiuk w tekście z 2001 r. odtworzył za greckim źródłosłowem (*hairesis* – branie na siebie, wybór). Podstawą herezji jest więc wolność rozumiana jako proces, obejmujący etapy: przedświadomą fazę buntu, „negacji wszystkiego, co naszą wolność ogranicza"; „wolności jako wyboru"; „wolności jako ekspansji"; „wolności miłowania (poszerzania »ja« w akcie miłości)"; „wolności jako – opartej na samoświadomości –

samosterowności"; „fazę kreatywności" (Prokopiuk 2001: 75). Paradoksalnie, ów akt buntu – zazwyczaj skierowany wobec zinstytucjonalizowanej religii – bierze się z bezpośredniego doświadczenia religijnego, nowego objawienia (niespodziewanego lub wypracowanego) podważającego religijną strukturę. Owo bezpośrednie przeżycie religijne pociąga na ogół za sobą „przyjęcie postawy spirytualistycznej, która z reguły oznacza zwrot ku boskiej transcendencji", „tendencję ezoteryczną" i postawę indywidualistyczną. Oczywiście, herezje często stają się podstawą budowanych później zorganizowanych form religijności (Prokopiuk 2001: 77–79).

Jak pisałem we Wprowadzeniu, do interpretacji zjawisk sztuki XX i XXI wieku będę używał pojęcia inicjacji. Inicjację zdefiniował Mircea Eliade w dziele z 1969 r. zatytułowanym „W poszukiwaniu historii i znaczenia religii" w sposób następujący:

> „Termin »inicjacja« w najogólniejszym sensie tego słowa oznacza zespół obrzędów i nauk ustnych, których celem jest doprowadzenie do radykalnej zmiany religijnego i społecznego statusu osoby wtajemniczanej. W kategoriach filozoficznych inicjacja stanowi ekwiwalent ontologicznej przemiany sytuacji egzystencjalnej człowieka. Nowicjusz wychodzi z próby, której został poddany, jako zupełnie nowa osoba: stał się innym" (Eliade 1997a: 155).

Inicjacyjna zmiana tożsamości – w wyobrażeniu społeczeństw archaicznych – jest zapisana w losie każdego bytu: „człowiek z preegzystencji przechodzi do życia, w końcu z życia przechodzi do śmierci, tak jak mityczny przodek przechodzi z preegzystencji do egzystencji, Słońce zaś przebywa drogę od mroków do światła" (Eliade 1996: 148).

Inicjacja – jak pokazał Eliade w swych dziełach: „Sacrum i profanum" (1956 r.), „Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne" (1959 r.) – zapewniała osiągnięcie stanu egzystencjalnej pełni – był on osiągalny w społeczeństwie przednowoczesnym dzięki systemowi inicjacyjnemu. W czasie serii wtajemniczeń człowiek był wprowadzany „zarazem do wspólnoty ludzkiej i w świat wartości duchowych" (Eliade 1996: 149; Eliade 1997b: 8).

Eliade wyróżnił trzy typy inicjacji: rytuały dojrzałościowe, obrzędy wstępowania do stowarzyszeń tajemnych oraz wiążące się z powołaniem mistycznym, które przechodzą niektórzy (mag, szaman, mistyk itd.). Warto podkreślić, że w tym ostatnim rodzaju inicjacji „doświadczenie osobiste" i „ekstatyczne" pełnią największą rolę (Eliade 1997a: 156).

Arnold van Gennep – do którego Eliade się odwoływał – pisał o trzech fazach inicjacji i odpowiadających im rytach przejścia: preliminalnej (rytuały wyłączenia, separacji), liminalnej (rytuały okresu przejściowego, marginalnego), postliminalnej (rytuały włączenia, integracji) (van Gennep 2006: 36).

W okresie przejściowym inicjowany jest rzeczywiście „pomiędzy": utracił „stare ja", został wyłączony ze wspólnoty, znajduje się poza konwencjami społecznymi charakterystycznymi dla przestrzeni *profanum*, nie zyskał jeszcze nowej tożsamości, nie powrócił do społeczności w nowej tożsamości. Nowicjusz zmaga się, przechodzi nadludzkie próby, ale także zachowuje się „nieludzko". Bowiem znajduje się poza konwencjami codzienności, porządkiem, strukturą. „W scenariuszu obrzędów inicjacyjnych »śmierć« odpowiada tymczasowemu powrotowi do »Chaosu«" – mówił Eliade (1997b: 11).

Podstawowe znaczenie w procesie inicjacyjnym – wedle Eliadego – ma „śmierć starego ja" i „zmartwychwstanie": narodziny „nowego ja". Inicjowany dzięki tym etapom „staje się innym człowiekiem, ukształtowanym na wzór modelu objawionego przez bogów lub przodków mitycznych. Innymi słowy: inicjowany staje się człowiekiem autentycznym do tego stopnia, że upodabnia się do istoty nadludzkiej". Wtajemniczany przechodzi doświadczenia, których profan nie jest w stanie zdobyć. Przechodzi próby inicjacyjne, dzięki którym zdobywa moc. Towarzyszą tym rytuałom „odmienne stany świadomości": „»śmierć« obwieszczana jest przez ekstazę, trans lub pseudonieprzytomność, w jaką wpada kandydat" (Eliade 1997a: 158; Eliade 1997b: 95). Proces inicjacyjny odczuwa się „całym sobą", obejmuje ciało (próby inicjacyjne, choroba), pozycję społeczną (wyłączenie ze społeczności), ducha (kontakt z boskością).

Kandydat przystępujący do inicjacji jest traktowany jak dziecko nie w pełni świadome głębi, znaczenia egzystencji, niemogące wziąć odpowiedzialności za siebie, społeczeństwo i świat, niezdolne do wejścia na duchowy poziom egzystencji. To rytuał przejścia „otwiera oczy" neoficie. „Śmierć inicjacyjna oznacza zarazem kres dzieciństwa, niewiedzy i kondycji świeckiej". To właśnie inicjacja umożliwia stanie się dorosłym i świadomym. Zresztą stałym elementem rytuałów inicjacyjnych jest metamorfoza neofity w embrion. Jak wskazał Eliade, „dostęp do sacrum i do ducha zawsze jest przedstawiany przez ciążę embrionalną i nowy poród" (Eliade 1997b: 10, 84). Dzięki inicjacji ulega przewartościowaniu stosunek jednostki do śmierci. Śmierć jest odtąd odczuwana jako zjawisko pozytywne. Inicjowany już wie: każda śmierć jest przejściem w inny stan bycia, wolny od „niszczącego działania Czasu". Śmierć fizyczna dla wtajemniczonego jest mądrością, jest „wielką inicjacją" i „początkiem" każdego życia – wizja śmierci jako końca jest, wedle Eliadego, wynalazkiem społeczeństwa nowoczesnego (Eliade 1997b: 188; Eliade 1999: 276–277).

Śmierć „starego ja" następuje w wyniku „choroby inicjacyjnej", „walki z demonami", tortur i innych prób inicjacyjnych. Jednym z podstawowych doświadczeń wtajemniczających jest podróż w zaświaty, do piekieł. Eliade pokazuje wiele scenariuszy inicjacyjnych, zacytuję opisy dwóch:

„Na Syberii lub w Azji Centralnej młodzieniec, który otrzymuje powołanie na szamana, przechodzi kryzys psychopatyczny, kiedy uważa się go za torturowanego przez demony i duchy, które odgrywają rolę mistrzów inicjacji. Na owe »choroby inicjacyjne« składają się następujące elementy: 1. torturowanie i kawałkowanie ciała; 2. zeskrobywanie ciała i redukowanie do szkieletu; 3. wymiana narządów wewnętrznych i odnowienie krwi; 4. pobyt w świecie zmarłych i pouczenie otrzymywane od demonów i dusz zmarłych szamanów; 5. wstąpienie do nieba; 6. »zmartwychwstanie«, to znaczy dostąpienie nowego sposobu bycia, właściwego jednostce konsekrowanej, zdolnej do osobistego komunikowania się z bogami, demonami i duszami zmarłych" (Eliade 1997a: 159).

„U Mandanów – u których obrzęd inicjacji plemiennej był zarazem obrzędem wejścia do bractwa tajemnego – męczarnie przekraczały wszelkie wyobrażenie: dwaj mężczyźni wbijali noże w mięśnie klatki piersiowej i pleców neofity, zanurzali palce w ranie, a następnie przez wiązadło pod mięśniami przeprowadzali sznury i wciągali do góry. Zanim jednak zawisł w powietrzu, wsuwano w mięśnie ramion i nóg kołki, do których były przywiązywane ciężkie kamienie i bawole głowy. To, w jaki sposób młodzi ludzie znosili tę straszliwą torturę, graniczyło z bajką: nawet się nie krzywili, gdy dręczyciele rozszarpywali im ciało. Kiedy inicjowany zawisł w powietrzu, mężczyzna zaczynał obracać nim jak bąkiem, coraz szybciej, aż nieszczęśnik tracił przytomność i jego ciało opadało niczym przełamane" (Eliade 1999: *okładka*).

Proces przemiany w osobowość naznaczoną *sacrum* odbywa się pod kierownictwem mistrzów inicjacji, którzy tworzą elitę duchową społeczeństwa archaicznego. To dzięki nim następuje reprodukcja systemu społeczno-kulturowego, to oni wtajemniczają kolejnych kandydatów w tajniki Ducha, kultury. „Ich zasadnicza rola polega na przekazywaniu następnym pokoleniom najgłębszego znaczenia egzystencji i pomaganiu im w przyjęciu na siebie odpowiedzialności »autentycznych ludzi«, co oznacza aktywne uczestnictwo w życiu kulturowym" (Eliade 1997a: 158).

Inicjacja i transgresja są ze sobą ściśle powiązane. Wtajemniczenie w świat *sacrum* możliwe jest dzięki przekroczeniu. W każdą inicjację jest bowiem wpisana zmiana tożsamości, przekroczenie starych granic, pozbycie się dawnej wiedzy. W wyniku inicjacji rodzi się „Nowy człowiek" posiadający nowy stosunek do siebie, społeczeństwa, świata. Żyjący inaczej. W pewnym sensie „Nowy" jest „innym" – ze starego punktu widzenia i w opinii niewtajemniczonych jest „obcym". Z drugiej strony każda transgresja wtajemnicza. Przekroczenie starych konwencji, starej wiedzy, poglądów na świat, sposobu życia otwiera na nowe.

Używając poniżej kategorii inicjacji w odniesieniu do sztuki współczesnej, wskazuję na proces przemiany tożsamości, osobowości, wiedzy (lub mający do niej prowadzić). W ramach tego procesu nacisk jest położony na zdobycie

nowych treści i form świadomości jednostkowej i zbiorowej, na zbudowanie nowej tożsamości. To ruch „ku czemuś". W transgresji, z kolei, nacisk kładzie się na ruch „od czegoś" – na podanie w wątpliwość tego, co jest, a co wydaje się ograniczające lub/i złudne. Idzie o to, by zrobić inaczej niż zakłada to konwencja. Bardziej chodzi tu o samo wyzwolenie, zakwestionowanie starego, ograniczonego poglądu, czy – mówiąc językiem postmodernistycznym – chodzi tu o dekonstrukcję. Nie zawsze ci, co dokonują transgresji, lub do niej nawołują, uważają, że jest jakiś „inny świat", jakaś „inna prawda". Często chodzi o nieustający proces dekonstruowania, w ramach którego używa się strategii subwersywnych opartych na krytycznym stosunku do rzeczywistości[9]. Transgresja, oczywiście, ma swój wymiar społeczno-kulturowy. Jest to akt przekroczenia granic narzuconych przez społeczeństwo. Jednostka dokonująca transgresji w pewnym sensie zwraca się przeciwko zasadom, normom i wartościom kulturowym. Niejednokrotnie chodzi tu o obalenie granic lub poszerzenie obszaru wolności.

[9] O dekonstrukcji piszę w rozdziale „Inicjacja: śmierć i odrodzenie", o subwersji w rozdziale „Trudna forma i dziwne media".

2

Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego[1]

Powtórne zaczarowanie świata

Badając nowoczesność, Max Weber w początkach XX wieku stwierdził, że świat został „odczarowany". Społeczeństwem nie rządzą już magia, mit i rytuał, miejsce tradycji i charyzmy zajęły racjonalność i biurokracja (Weber 2004). Bardzo wielu autorów pisze o wyparciu na margines życia jednostkowego i zbiorowego śmierci, choroby i szaleństwa, wszelkiej inności niepoddającej się wynalezionej przez społeczeństwo nowoczesne normie. Współczesny socjolog Anthony Giddens mówi w książce z 1991 r. pt. „Nowoczesność i tożsamość. »Ja« i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności", o zachodzącej w nowoczesności segregacji instytucjonalnej – o wykluczeniu „podstawowych aspektów doświadczenia życiowego, a w szczególności kryzysów moralnych, z normalnego życia codziennego". Z kręgu doświadczeń zostały wyrzucone: seksualność, przyroda, szaleństwo, przestępczość, choroba i śmierć (Giddens 2002: 214). W efekcie na stałe zagościło wrażenie nieautentyczności i wyobcowania, „odczucie mdlącej nudy" – co zauważa Barthes w „Świetle obrazu. Uwagach o fotografii" z 1980 r. (Barthes 1996: 200–201), Giddens mówi o „indywidualnym poczuciu bezsensu" (Giddens 2002: 13). Weber na początku XX wieku przewidywał, że „żelazna klatka racjonalności" z czasem stanie się dla człowieka za ciasna. Charakterystyczna dla nowoczesnego społeczeństwa jest – jak to ujął Giddens – „separacja doświadczenia", czyli stan, w którym człowiek „rzadko i przelotnie uczestniczy w zdarzeniach i sytuacjach wiążących jednostkowe życie z szerszymi kwestiami moralności i nieskoń-

[1] O ponowoczesności i powtórnym zaczarowaniu świata pisałem we wcześniejszej książce (Możdżyński 2004).

czności". Jej efektem jest „izolacja egzystencjalna" czyli „oddzielenie od zasobów moralnych koniecznych do osiągnięcia życiowej satysfakcji i pełni egzystencjalnej" (Giddens 2002: 13–14).

W połowie XX wieku zaczęto mówić o „zmierzchu", „końcu" (wczesnej) nowoczesności[2]. Oczywiście każdy z autorów pisał o tym w charakterystyczny dla siebie sposób, używając odmiennych pojęć. Niestety ze względu na brak miejsca przytoczę poglądy tylko niektórych i to skrótowo – zrezygnuję z opisu kontekstu i zaakcentowania źródeł teoretycznych i dziedzictwa intelektualnego każdego z cytowanych uczonych. W latach 80. i 90. XX wieku dominujące stało się wśród filozofów i socjologów przekonanie, że ponowoczesność (późna nowoczesność) miała postawić pod znakiem zapytania modernistyczne pragnienia zbudowania nowego świata w całości opartego na racjonalności. Klęska owego planu i uświadomienie sobie, że ten plan jest niewykonalny, stały się podstawą ponowoczesności. Ponowoczesność nie zerwała ze swoją poprzedniczką, jest raczej, jak to ujął Bauman, „nowoczesnością świadomą samej siebie", „pogodzoną z tym, że jej pierwotny projekt jest niewykonalny" (Bauman 1995a: 138).

Po rozpowszechnionych procesach specjalizacji i segregacji, następuje zjawisko „implozji", czyli „rozpad lub zanik granic, wskutek którego twory wcześniej uważane za różne zlewają się ze sobą"; zespolenie „jednego zjawiska z drugim, zlanie się tradycyjnych biegunów w jeden" – o czym pisali dwaj tak bardzo różniący się socjologowie: George Ritzer i Jean Baudrillard (Ritzer 2001: 225; Baudrillard 1983: 52, za: Ritzer 2001: 227). Płaszczyzny, które we wczesnej nowoczesności zostały rozdzielone, teraz łączą się, powodując zdziwienie i komentarze mówiące o hybrydyzacji rzeczywistości.

Charakterystyczna dla ponowoczesności jest deregulacja, prywatyzacja, „rozpad projektu życiowego" i rodzący się niepokój. Te zjawiska rezonują „z równie kalejdoskopową ponowoczesną kulturą »nieustającego karnawału«, która zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód" (Bauman 1993: 15). Dawne lęki, np. przed śmiercią, zostały „oswojone", w czym pomogły niewątpliwie mass media i eksperci. Ucieka się od śmierci poprzez życie „racjonalne", „zdrowe" i „higieniczne", przeestetyzowane.

Jean Baudrillard wysunął w tekście z 1981 r. „Precesja symulakrów" radykalną tezę o zaniku rzeczywistości. Według niego „realności już nie ma,

[2] Co podkreślają właściwie wszyscy, trudno postawić wyraźną granicę czasową pomiędzy nowoczesnością (wczesną nowoczesnością) a ponowoczesnością (późną nowoczesnością). Pewne procesy charakterystyczne dla ponowoczesności zaczęły się wcześniej, inne – później. Ważną rolę odgrywa także zasięg: niektóre ze zjawisk w wybranych kręgach kulturowych występowały już pod koniec XIX i na początku XX wieku, by upowszechnić się w skali masowej dopiero sto lat później (tzw. nowa duchowość, niektóre treści wprowadzone przez awangardy artystyczne itp.). Wiele ujęć umownie wskazuje okres po II wojnie światowej jako początek ponowoczesności.

wszystko jest symulacją". Rzeczywistość znika w hiperrzeczywistości mass mediów: „Sztuczny śmiech w amerykańskiej telewizji zastąpił chór z tragedii greckiej" – pisał w 1986 r. w książce „Ameryka". To, co jest pokazane na ekranie, jest naśladowane przez rzeczywistość. Zachodzi „precesja symulakrów" – mapa „poprzedza", „rodzi terytorium". „Poniewierają się tu i ówdzie resztki nie mapy, ale rzeczywistości, choć nie na pustkowiach cesarstwa, ale na naszym pustkowiu. *Pustkowiu, gdzie brakuje tego, co rzeczywiste*" – pisał w swym charakterystycznym stylu Baudrillard. Cały świat jest już wielkim Disneylandem (Baudrillard 1997: 176, 188; Baudrillard 2001: 66).

W podobnym duchu wypowiadał się w 1989 r. w bardzo ważnej książce „Aesthetic i anaesthetica. Rozważania filozoficzne" Odo Marquard: ponowoczesna rzeczywistość staje się „fikturą" – „półrzeczywistością", w „której fikcja i rzeczywistość stają się nieodróżnialne". Dziś coraz rzadziej przeżywamy, znamy świat „ze słyszenia", wieści, które nam zastępują przeżywanie, są zarządzane przez media. Samo doświadczenie jest „sprawą wyposażonych w aparaturę wyspecjalizowanych ekspertów, własnych doświadczeń nie nabywa się samemu, otrzymuje się je w stanie gotowym". Żyjemy „coraz bardziej na gruncie Jak-gdyby" (Marquard 2007: 175, 178).

Niezwykle ważnym zjawiskiem dla (po)nowoczesnego świata jest estetyzacja rzeczywistości. Wartości estetyczne stają się najważniejsze, dystansują wartości moralne. Świat – co zauważają właściwie wszyscy przeze mnie cytowani uczeni – jest systematycznie upiększany, lecz owa stylizacja nie wiedzie do rzeczywistej poprawy życia jednostki i zbiorowości, zmienia się tylko wizerunek, świat jest piękniejszy tylko pozornie.

Wolfgang Welsch, w tekstach z lat 90., wyróżnił dwa poziomy estetyzacji rzeczywistości: „powierzchowny" i „głęboki". „Powierzchowna estetyzacja" to po prostu „estetyczne zdobienie rzeczywistości", w wyniku którego cały świat podlega specyficznemu liftingowi – upiększaniu jest poddawany każdy przedmiot i aspekt życia. Welsch mówi wręcz o stylingu ciała, psychiki i ducha. Kultura została zdominowana przez przyjemność, rozrywkę, „używanie bez konsekwencji". Ten swoisty ponowoczesny upiększający hedonizm akcentuje przeżycie jako naczelną wartość. Każde miejsce i każda chwila mają prowokować do przeżyć, mają być przeżywaniu podporządkowane. Welsch pisał, że „przemysł artystyczny dostosowuje się do tej maszynerii przeżyciowej i rozwija się zgodnie z dialektyką takich pseudoprzeżyć" (Welsch 2005: 32–34, 39–40). „Głęboka estetyzacja" natomiast „dotyczy fundamentalnych struktur rzeczywistości jako takiej" i rozgrywa się w trzech obszarach: 1) „rzeczywistości materialnej – w następstwie rozwoju nowych technologii materiałowych"; 2) „rzeczywistości społecznej – w następstwie jej zapośredniczenia medialnego"; 3) „rzeczywistości podmiotowej –

w konsekwencji zastępowania standardów moralnych przez autostylizację". Estetyka „nie zalicza się już do »nadbudowy«, lecz do »bazy«" – „nie pełni już roli nośnika, lecz stała się esencją". Rzeczywistość jako taka „w coraz większym stopniu staje się sprawą estetyczną – [...] w sensie wirtualności i modelowalności" (Welsch 2005: 35–36, 38, 40–41).

Totalna estetyzacja rzeczywistości powodująca wzrost ilości przeżyć, paradoksalnie prowadzi do „anestetyzacji", co zauważa Welsch: „Gdy wszystko ma piękny wygląd, nic nie jest już piękne; ciągle identyczne bodźce rodzą otępienie" (Welsch 2005: 70). O tym samym – mimo wielu różnic teoretycznych – pisze Marquard: estetyzacja, która „zamiast prowadzić do »doświadczenia estetycznego« [...] wiedzie do an-estetycznego rozstania się z doświadczeniem: do an-estetyzacji człowieka". Marquard przestrzega przed zastąpieniem rzeczywistości sztuką – „przed przemianą wrażliwości w brak wrażliwości – sztuki w odurzenie" (Marquard 2007: 8, 17).

Zmiany w kulturze i strukturze społecznej oczywiście nie pozostają bez wpływu na życie jednostek. Deregulacja, estetyzacja i anestetyzacja, zanik przeżycia czy w ogóle „rzeczywistości", powodują, jak to ujął Bauman, „chroniczne zaognienie problemu tożsamości" (Bauman 2000: 51–52). Giddens z kolei stwierdził, że „głównym obszarem moralnym" w tożsamości współczesnej jest „transcendencja", czyli stosunek „do własnej skończoności" (Giddens 2002: 305). Współczesny człowiek jest opętany poczuciem braku tożsamości i nieustannymi próbami jej konstruowania. Lecz w obliczu szybkich i nieustannych zmian, buduje tożsamość „na chwilę". Podstawą egzystencji ponowoczesnej jest wieczna transformacja. Dziś brak zmiany jest odczuwany jako nietwórcza i szkodliwa rutyna dnia codziennego. Jedyną treścią tożsamości współczesnego człowieka jest prawo wyboru tożsamości – pisał Bauman (Bauman 1997: 220, 232).

Ponowoczesny „wyalienowany" człowiek, przeżywa życie w pogoni za doświadczeniami i autentycznością, co jest „oczywistą reakcją przeciwko wyspecjalizowanym, linearnym procesom industrialnym" – pisał Dean MacCannell w pracy z 1976 r. „Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej" (MacCannell 2002: 53, 164). Współczesne społeczeństwo – jak zauważył Daniel Bell w wydanej w tym samym roku książce „Kulturowe sprzeczności kapitalizmu" – cechuje „radykalna rozbieżność" między strukturą społeczną, czyli porządkiem techniczno-ekonomicznym, podlegającym „ekonomicznej zasadzie wydajności i funkcjonalnej racjonalności oraz organizacji produkcji", zbudowanym na wartościach dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa (samodyscyplina, pohamowanie, opóźniona gratyfikacja), a kulturą, odrzucającą „ascetyczne" ideały XIX wieku, rządzoną przez irracjonalizm, antyintelektualizm, rozrzutność, nieuporządkowanie (Bell 1994: 72). Następuje rehabilitacja „spontaniczności, popędów, impulsów i takich skłonności, jakie

nie poddają się przewidywaniu i racjonalnemu uzasadnianiu". Nieufność wobec tego, co irracjonalne „została całkowicie zastąpiona nieufnością wobec nieemocjonalnego i wyrachowanego rozumu. Emocjom przywrócono utraconą godność, rację bytu odzyskało to, co »niewyjaśnione«; mało tego: to, co »irracjonalne«" (Bauman 1996: 45–46). Wraz z uświadomieniem sobie ograniczającej siły rozumu, pojawiły się tęsknoty za rytuałem, magią, mitem (Giddens 2002: 278; Ritzer 2001: 155). Słowem: świat został „powtórnie zaczarowany" – charakter ponowoczesności najlepiej oddają następujące pojęcia: emocje, uczucia, intuicja, fizyka, tradycja, kosmologia, magia, mit, poglądy religijne i przeżycia mistyczne (Bauman 1996: 46; Rosenau 1992: 6, za: Ritzer 2001: 128). „Doświadczenia szczytowe", niegdyś zarezerwowane dla nielicznych, dziś stają się powszechnie dostępne:

> „»Totalne przeżycie« objawienia, ekstazy, »wyjścia poza siebie«, pokonania granic cielesnych, transcendencji – przeżycie, które było niegdyś przywilejem doborowej »religijnej elity« (świętych, pustelników, mnichów ascetycznych, mistyków, cadyków, jogów czy derwiszów) i które »spływało« jako cud [...] – ponowoczesna kultura »zdemokratyzowała«, ogłaszając jego ogólną dostępność, stawiając je niejako w zasięgu dłoni każdej jednostki jako realistyczny cel samodoskonalenia i autotresury" (Bauman 2000: 310).

Nastąpił – jak to sformułował Giddens, niewątpliwie odnosząc się do psychoanalizy – „powrót treści wypartych", do których brytyjski socjolog zaliczył „momenty przełomowe jednostki; propagowanie idei otwierania instytucji zamkniętych; podstawowe zachowania związane z seksem; zainteresowania odbudową tradycji; odnowa wiary i przekonań religijnych; nowe ruchy społeczne" (Giddens 2002: 276–284). Z tym komponują się słowa Eliadego wypowiedziane wiele lat przed socjologami badającymi późną nowoczesność: „na poziomie doświadczenia indywidualnego mit nigdy zupełnie nie zniknął: daje o sobie znać w snach, fantazjach i tęsknotach współczesnego człowieka" – „religia stała się »nieświadoma«", dalej pełniąc ważną rolę w „ekonomii psyche" (Eliade 1999: 20; Eliade 1997a: 179–180).

Fundamentalnym aktem dla ponowoczesności jest „odkrycie innego". Jacques Derrida w eseju „Psyché. Odkrywanie innego" wydanym w 1987 r. zadał pytanie: „dlaczego słowo »inwencja«, słowo klasyczne, zużyte, znoszone, przeżywa dziś swego rodzaju odrodzenie, odkrywa przed sobą nowy sposób życia?". I skonstatował: „Dziwny powrót pragnienia odkrywczości. »Należy być odkrywczym«: nie tworzyć, wyobrażać sobie, wytwarzać, ustanawiać, lecz przede wszystkim być odkrywczym". Człowiek współczesny marzy, że czeka na odkrycie przez niego „jakiś nowy świat, jakaś nowa siedziba, jakiś inny człowiek, nawet jakieś inne pragnienie itd.". Paradoksalnie, to pragnienie „pozostaje współczesne doświadczeniu zmę-

czenia i wyczerpania, zmierzając do zniesienia jawnej sprzeczności pomiędzy dekonstrukcją i inwencją" (Derrida 1996: 88)[3].

Oczywiście o „odkrywaniu innego" mówiono przed Derridą. Spotkanie z „obcym", „całkowicie innym" – jak zauważył Mircea Eliade w książce wydanej w 1969 r. – dokonało się dzięki psychoanalizie, odkryciu sztuki plemiennej i współczesnym ruchom artystycznym (Eliade 1997a: 14). Carl Gustaw Jung już w 1931 r. pisał o konieczności spotkania Zachodu z innymi kulturami – to spotkanie ma mieć nie tylko wymiar „poznawczy", ale charakter swoiście religijny: transformujący (Jung b.d.: 109–168). Eliade widział w tym oczekiwanym spotkaniu przejaw „wiecznego powrotu", „tęsknotę za początkiem" i próbę powrotu „do źródeł" (co miało być stałą cechą kondycji ludzkiej bez względu na etap historyczny). Zainspirowanemu Jungiem Eliademu też chodziło o swoistą transformację Zachodu: „Jest więc ważne nie tylko to, by poznać wartości religijne innych kultur – pisał – lecz przede wszystkim to, by umiejscowić się w perspektywie tych kultur, by spróbować spojrzeć na siebie ich oczami" – pisał w „Mitach, snach i misteriach" w 1957 r. (Eliade 1999: 57, 89). Z tym komponują się tezy Derridy, który nie mówi o „tworzeniu" a „odsłanianiu", „odkrywaniu": wszak „inne nie jest czymś nowym", w istocie to „*my* [...] *wciąż pozostajemy do odkrycia*" (Derrida 1996: 107; podkr. aut.).

Nowe wątki do dyskusji o „innym" włączył, jeszcze przed Derridą, Marshall McLuhan. Otóż według niego synteza zachodniego świata z „innym" dokonuje się – jak to powiedział w 1969 r. w wywiadzie dla „Playboya" (*sic!*) – pod postacią postindustrialnej neoplemienności, zachodzącej za sprawą techniki opartej na elektryczności. Sieć elektryczna oplotła całą Ziemię, łącząc odległe rejony geograficzne i kulturowe. Świat stał się „globalną wioską". Technika elektryczna i na niej oparte środki komunikacji wprowadziły inne podejście do świata: nastąpił koniec „Galaktyki Gutenberga", charakteryzującej się fragmentaryzującym podejściem do świata. Dziś ludzie myślą w sposób „całościowy", tak jak członkowie społeczności plemiennych.

> „Otóż człowiek plemienny ściśle jest związany z integralną zbiorową świadomością, która przekracza konwencjonalne granice czasu i przestrzeni. Nowe społeczeństwo będzie tedy jednym mitycznym połączeniem, rezonującym światem podobnym do dawnej, plemiennej jaskini echa, w której ponownie ożyje magia: światem postrzegania ponadzmysłowego. Obecne zainteresowanie młodych ludzi astrologią, jasnowidzeniem i okultyzmem nie jest przypadkowe. Technika elektryczna nie wymaga słów, tak jak cyfrowy komputer liczb" (McLuhan 2001: 374).

[3] Samej koncepcji dekonstrukcji przyjrzę się później, w rozdziale „Inicjacja: śmierć i odrodzenie".

Warto zauważyć, jak bardzo słowa McLuhana z końca lat 60., a więc wypowiedziane na długo przed powstaniem i rozpropagowaniem internetu, są dziś aktualne. Idee tego filozofa czterdzieści lat temu epatowały – jak wówczas sądzono – przesadą i utopijnym wizjonerstwem. Koncepcje autora pojęcia „globalna wioska" właściwie dopiero w latach 90. stały się adekwatne do rzeczywistości i do dziś – co trzeba przyznać – w wielu punktach są aktualne i pozwalają zrozumieć wiele cech charakterystycznych dla (po)nowoczesności epoki globalizacji.

Oczywiście, ważnym wymiarem współczesności jest konsumpcjonizm. Większość badaczy społeczeństwa (po)nowoczesnego zwraca uwagę na komercyjny charakter pogoni za doświadczeniami: właśnie na sprzedaży doznań opiera się w istocie konsumpcjonizm (Ritzer 2001: 259; MacCannell 2002: 33). „Moralność uciechy" zastępuje starą powściągającą popędy „moralność dobroci". „Brak przeżycia uciechy wywołuje refleksję: »coś jest ze mną nie tak«" (Bell 1994: 107–108). Cała rzeczywistość ulega „makdonaldyzacji", różne sfery rzeczywistości zaczynają przejmować zasady i zwyczaje charakterystyczne dla barów szybkiej obsługi (Ritzer 2003).

Poszukiwanie wrażeń i swoisty „etos samorozwoju" szykuje miejsce dla „specjalistów od tożsamości". Jednostce towarzyszy wciąż lęk, że mogła przeżyć „więcej i głębiej", co sprawia, że odczuwa potrzebę odwoływania się do „ekspertów od »intensyfikowania przeżyć«", „alchemików, którzy potrafią wyczarować (lub potrafią przekonać, że potrafią, co na jedno wychodzi) szlachetny kruszec pewności siebie z okruchów niepewności i zagubienia" (Bauman 2000: 307–308). Wielu uczonych wskazuje na terapeutów jako głównych ekspertów od tożsamości i przeżywania. Jak zauważa Daniel Bell, „moralność zastąpiła psychologia, a winę – niepokój" (Bell 1994: 108). Giddens idzie w swej diagnozie dalej, formułując wniosek: terapia jest „wyrazem refleksyjności tożsamości" współczesnego człowieka i instytucji nowoczesności. Właściwie sytuacja członka społeczeństwa późnonowoczesnego przypomina sytuację klienta w trakcie psychoterapii, szukającego wciąż możliwości wewnętrznej transformacji i zmiany swego życia (Giddens 2002: 49).

Niezwykle ważnym składnikiem tożsamości (po)nowoczesnej jest cielesność i stosunek do niej. Temat cielesności w kształtowaniu tożsamości podjęło wielu badaczy, zauważając przemiany zachodzące w kulturze w zakresie znaczenia ciała i roli, jaką ciału człowieka się przyznaje. Ciało przestało być postrzegane jako ograniczenie ducha, „widziane jest raczej jako teren wielu, jeszcze nie do końca odkrytych możliwości niż jako źródło ograniczeń" – zauważyła Aldona Jawłowska. „Współczesne ruchy artystyczne i religijne poszukujące tzw. »nowej duchowości« sytuują zarówno to co duchowe, jak i to co cielesne, w tym samym wymiarze, czy też w tej samej

przestrzeni" (Jawłowska 2000: 105). Współcześnie doświadczenia cielesne – jak wskazała Jawłowska – są drogą do budowania swojej tożsamości:

> „Świadomość ciała zostaje bowiem przedstawiona jako sposób budowania zróżnicowanej jaźni, nie zaś droga do dezintegracji ego. Takie świadome doświadczanie własnej cielesności jest środkiem prowadzącym do konsolidacji »ja« jako zintegrowanej całości, pozwalającej powiedzieć »oto jestem«" (Jawłowska 2000: 108).

W rozwiniętej nowoczesności trening ciała jest niezbędnym procesem składającym się na projektowanie ciała i tożsamości: „Stajemy się odpowiedzialni za projekt własnego ciała" – pisze Giddens – „refleksyjność jaźni rozciąga się na ciało" (Giddens 2002: 107, 142). Ciało staje się oczywiście głównym polem konsumpcji i poszukiwania przeżyć.

W powyższym podrozdziale opisałem – niezwykle skrótowo – wybrane aspekty późnej nowoczesności (ponowoczesności), będące szczególnie dla mnie ważne w prowadzeniu namysłu nad sztuką współczesną. By podsumować, przypomnę najważniejsze ustalenia. Wczesna nowoczesność przyniosła odczarowanie świata, którego ważnymi wymiarami były segregacja i specjalizacja, a także separacja doświadczenia i izolacja egzystencjalna. W dobie rozwiniętej technologii, wszystko ogarniających mass mediów, estetyzacji rzeczywistości, rzeczywistości wirtualnej, pojawia się problem tego, co jest rzeczywiste – nie od rzeczy staje się pytanie: czy istnieje jeszcze rzeczywistość? Jako konsekwencja pojawiają się procesy różnie umiejscowione w czasie, które nazywane są „powtórnym zaczarowaniem świata": implozja, zlanie się wielu zjawisk niegdyś oddzielnych, w jedno; deregulacja, prywatyzacja, niepewność, rozpad projektu życiowego, chroniczne zaognienie problemu tożsamości i jej kompulsywne poszukiwanie. Powtórne zaczarowanie świata niezwykle silnie przejawia się w pogoni za przeżyciami, w tęsknocie za mitem, magią, rytuałem, za silnymi emocjami, za doświadczeniami szczytowymi, w fascynacji cielesnością, która przestała być przeciwstawiana duchowi, stała się podstawą do budowania „ja" i jednocześnie polem stylizacji. Niezwykle ważną, jak twierdzi wielu autorów, rolę w kształtowaniu rzeczywistości (po)nowoczesnej odgrywa sztuka, o czym napiszę w kolejnym podrozdziale.

Rola sztuki

Omówienie roli sztuki w (po)nowoczesnym społeczeństwie proponuję zacząć od przyjrzenia się koncepcji Pierre'a Bourdieu – czołowego socjologa, badającego przeróżne aspekty kultury i struktury społecznej. Bourdieu – co sprawia, że zdecydowałem się zacząć ten podrozdział od przytoczenia jego poglądów – stworzył koherentną teorię sztuki, czemu poświęcił wiele ogrom-

nych pod względem objętości i zakresu badawczego i teoretycznego publikacji. Pojęcie „pola sztuki", którym się posługuję, wytłumaczyłem w rozdziale „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia". Tutaj skupię się na historycznych uwarunkowaniach powstania pola sztuki i naszkicowaniu koncepcji smaku i dystynkcji Bourdieu.

Pole artystyczne – jak pisze Bourdieu w „Regułach sztuki" z 1992 r. – to „świat na opak", powstały w wyniku zanegowania mieszczańskiego świata (który w XIX wieku szczególnie radykalnie zaczął przejawiać dążenie „do pełnego kontrolowania środków legitymizacji") i reguł nim rządzących, jak też stylu życia charakterystycznego dla „oficjalnych artystów" tworzących zgodnie z mieszczańskimi regułami (Bourdieu 2001: 90, 94, 311). „Nihilizm artystyczny, tak jak teologia negatywna, pozostaje wciąż sposobem hołdowania kultowi Boga-Sztuki" – mówi Bourdieu w „Zaproszeniu do socjologii refleksyjnej" wydanej w tym samym roku (Bourdieu, Wacquant 2001: 65).

W polu sztuki „wartość symboliczna oraz wartość rynkowa są od siebie względnie niezależne". Ekonomia zostaje zanegowana: „[...] artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej (przynajmniej w krótkim przeciągu czasu) i na odwrót (przynajmniej w długim przeciągu czasu)" (Bourdieu 2001: 130, 218). Autor „Reguł sztuki" pisał o dwóch biegunach pola artystycznego (w rzeczywistości nieosiągalnych): pierwszy z nich to sztuka komercyjna – „całkowicie" i „cynicznie" podporządkowana oczekiwaniom rynku, traktująca dzieło sztuki jako towar taki sam jak każdy inny; drugim biegunem jest „sztuka czysta" – „nastawiona na akumulację kapitału symbolicznego jako kapitału »ekonomicznego« zanegowanego". Te „dwa sposoby produkcji kulturowej" podtrzymują istnienie pola sztuki, będąc „powiązane przez swą opozycję" (Bourdieu 2001: 219–220, 259). Na rynku wymiany symbolicznej wygrywa „sztuka czysta", której „zaprzeczenie »ekonomii« przybiera wszelkie pozory transcendencji". W polu sztuki produkują i konsumują ci, co „mają interes w bezinteresowności" (Bourdieu 2001: 260, 329). Oczywiście, awangarda walczy z tradycją, co jest rezultatem procesu historycznego i odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne. Bourdieu wskazuje także, że akty negacji sztuki przyczyniały się do kolejnych zwycięstw awangardy (Bourdieu 2001: 456–457; Bourdieu 2005: 613).

Awangarda artystyczna, bohema, wymyka się dotychczasowym klasyfikacjom: jest „bliska »ludowi«, z którym dzieli nędzę, odróżnia się jednak od niego dzięki sztuce życia, która określa ją społecznie i która sytuuje bohemę [...] bliżej arystokracji oraz wielkiej burżuazji niż w pobliżu statecznej drobnej burżuazji". Zresztą – co obnaża Bourdieu – „artystyczny styl życia" to „podstawowy wymiar przedsięwzięcia, jakim jest twórczość artystyczna", jest to „tworzenie dla siebie rynku" (Bourdieu 2001: 91, 93).

Pojawienie się awangardy artystycznej i jej stosunku do sztuki było możliwe dzięki pojawieniu się publiczności, która chciała być jej odbiorcami. Paradoksalnie, odbiorcami „sztuki czystej" negującej mieszczański styl życia stali się mieszczanie, którzy dzięki kultowi sztuki zaczęli zaznaczać „dystans wobec podstawowych konieczności »natury« oraz tych, którzy są im poddani" (Bourdieu 2001: 385, 387).

> „Skłonność »konesera« do poświęcenia części swego czasu na kontemplację dzieła sztuki pozbawioną innego celu, niż przyjemność, jakiej dostarcza, mogła stać się istotnym wymiarem stylu życia gentlemana lub arystokraty – coraz silniej, przynajmniej w Anglii i Francji, utożsamianego z człowiekiem smaku – tylko za cenę wytworzenia narzędzi służących kultowi dzieła sztuki" (Bourdieu 2001: 446).

Dyspozycja estetyczna jest uzależniona zarówno od „materialnych warunków egzystencji", jak też od „akumulacji kulturowego kapitału (zatwierdzonego bądź odrzuconego przez szkołę), którego nie można nabyć inaczej niż za cenę swego rodzaju wycofania się poza przymus ekonomiczny". Dla zobrazowania omawianej dychotomii Bourdieu posłużył się przykładem opozycji między „wielkim żarciem" ludu, ukierunkowanym na jedzenie ekonomiczne i pożywne, a małymi i wykwintnymi posiłkami klas uprzywilejowanych. Ta opozycja wynika z nierównego stosunku do ograniczeń bytowych, ale dodatkowo jest wzmacniana przez gust klasy dominującej, kształtowany w procesie edukacji. Tak też, do odbioru sztuki potrzebny jest odpowiedni „kod" znany uprzywilejowanym i niedostępny klasom podporządkowanym. W obliczu dzieła sztuki człowiek „niedysponujący stosownym kodem czuje się przytłoczony, »zalewany« czymś, co jawi mu się jako chaos dźwięków i rytmów, kolorów i linii bez ładu i składu" skupia się więc na tym, co bezpośrednio poddaje się zmysłom i dostępnym kodom kulturowym (np. „ładna melodia", „ładny widok") (Bourdieu 2005: 10–11).

Bourdieu zauważył: wybory estetyczne, formalne są w istocie politycznymi, bowiem istnieje „homologia" między przestrzenią „symboliczną" a „przestrzenią pozycji w polu produkcji". Estetyka staje się polityką – co zauważa Bourdieu w „Dystynkcji. Społecznej krytyce władzy sądzenia" wydanej w 1979 r. (Bourdieu 2005: 15, 70; Bourdieu 2001: 316–317).

„Zmysł estetyczny" jest „zmysłem dystynkcji" – sztuka i konsumpcja artystyczna uprawomocniają różnice społeczne. „Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą". Ludzie różnią się między sobą dzięki rozróżnieniom przez siebie dokonywanym na podstawie smaku, w ten sposób zaznaczają swoją pozycję „w obiektywnych klasyfikacjach" (Bourdieu 2005: 15, 16, 74). Oczywiście charakterystyczne dla warstw uprzywilejowanych „czysta sztuka" i „gust czysty" są obdarzone władzą symboliczną w przeciwieństwie do gustu ludowego, który takiej władzy jest pozbawiony.

> „Przyjemność czysta, przyjemność ascetyczna, próżna, zawierająca w sobie rezygnację z przyjemności, przyjemność oczyszczoną z przyjemności, jest predysponowana do roli symbolu moralnej doskonałości, a dzieło sztuki – do roli testu wyższości etycznej, niepodważalnej miary zdolności do sublimacji, która określa człowieka prawdziwie ludzkiego" (Bourdieu 2005: 604).

Bourdieu mówił o charakterystycznym dla kultury wysokiej wstręcie do „łatwizny" jako odrzuceniu tego, co jest oceniane jako łatwe, lekkie, przyjemne, „bezpośrednio dostępne". Tak określony „prymitywizm" popularnej sztuki i rozrywki jest społecznie przeciwstawiony „»odroczonym« przyjemnościom sztuki prawomocnej". „Czysty smak" to w istocie „niesmak wobec przedmiotów narzucających rozkosz i niesmak wobec prymitywnego i pospolitego smaku, który pławi się w tej narzuconej rozkoszy". Artysta i poprzez niego widz podkreślają wolność od ograniczeń natury, imitują w ten sposób boski gest kreacji i stawiają się wyżej w strukturze społecznej (Bourdieu 2005: 597, 600, 605)[4].

Demokratyzacja kultury obniża „moc dystynktywną" dzieła sztuki i jego konsumpcji, by zaradzić temu, wynajdowane są wciąż nowe dzieła, style i nowe sposoby przyswajania sobie sztuki. Artystyczny pęd ku nowościom przyjmuje najbardziej ryzykowne i jednocześnie najbardziej opłacalne „strategie dystynkcji" polegające na konstytuowaniu „jako dzieła sztuki przedmiotów pozbawionych znaczenia lub – gorzej – już traktowanych jako dzieło sztuki, ale na innej zasadzie, przez inne klasy lub frakcje klas (jak kicz)" (Bourdieu 2005: 285, 350). Artyści współcześni mają ambiwalentny stosunek do demokratyzacji sztuki, są „rozdarci pomiędzy [...] chęcią zdobycia rynku dzięki rozgłosowi, która skłania ich do podejmowania prób popularyzacji, a lękiem o własną kulturową dystynkcję, jedyny obiektywny fundament ich rzadkości" (Bourdieu 2005: 284).

Bourdieu, jak widać, bardzo wyraźnie plasuje sztukę w arsenale narzędzi służących reprodukcji nierówności społecznych. Sztuka w tej wizji w zasadzie spełnia tylko to jedno zadanie. Na inne funkcje, nieporuszone przez autora „Dystynkcji", wskazuje natomiast Daniel Bell, socjolog amerykański, już wcześniej przeze mnie cytowany. W XX wieku sztuka stała się – jak pisał Bell w 1976 r. – rzeczywistą awangardą społeczną: „wytwory wyobraźni artystów zapowiadają, choćby i mgliście, jutrzejszą rzeczywistość społeczną" (Bell 1994: 68). Warto zaznaczyć, że Zygmunt Bauman, jak i wielu innych uczonych, pisze o niemożliwości istnienia awangardy w ponowoczesności. Modernistyczne pojęcie awangardy jest bowiem ściśle związane z liniową

[4] Także w Polsce są prowadzone badania nad uwarunkowaniami społecznymi odbioru sztuk plastycznych, za przykład mogą tu posłużyć publikacje Anny Matuchniak-Krasuskiej (1988, 1999, 2009).

koncepcją czasu i jest ufundowane na koncepcji postępu, która uznaje, że to, co późniejsze, jest lepsze od tego, co wydarzyło się wcześniej. Artysta awangardowy oświeca, uświadamia i zmienia zapóźnione masy, które tkwią w tym, co stare, nieuświadomione. W ponowoczesności dominuje natomiast „ruch bezładny": „Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo, co »postępowe«, a co »wsteczne«. Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji!". W społeczeństwie ponowoczesnym brakuje „linii frontu, wedle której można byłoby określić, co jest ruchem naprzód a co cofaniem się". Dzięki tradycji i granicom przez nią ustanowionym, moderniści wiedzieli, co należy robić, co należy łamać – wszak granice właśnie były po to, by je przekraczać (Bauman 2000: 155–158). W społeczeństwie ponowoczesnym nie ma trwałych granic, nie można więc ich przekraczać. „Sztuka jest jedną z wielu alternatywnych rzeczywistości, z których każda posiada własny zestaw milcząco przyjętych założeń i własne procedury i mechanizmy ich »uprawdziwiania« oraz samoodtwarzania się" (Bauman 2000: 163, 172).

Można więc tu zapytać: jak pogodzić poglądy Bella akcentujące awangardowość z tezą Baumana o niemożliwości awangardy? Myślę jednak, że stanowisko Bella da się obronić, nawet przy akceptacji poglądów Baumana, bowiem obaj socjologowie na inne aspekty znaczeniowe pojęcia awangardy stawiają nacisk. Rzeczywiście, jak twierdzi Bauman, w sztuce drugiej połowy XX wieku trudno wskazać, który trend jest bardziej „postępowy", „nowoczesny", zwłaszcza przy dominującym przekonaniu, że „wszystko już było", że jesteśmy skazani na grę cytatami i deaktualizację wartości, jaką jeszcze kilkadziesiąt lat temu była oryginalność. Lecz Bell, używając pojęcia awangarda, wskazuje na inne charakterystyczne cechy współczesnego społeczeństwa i sztuki. Według Bella, od połowy XX wieku kultura (której przewodzi sztuka) jest „oficjalnym, nieustannym poszukiwaniem nowej wrażliwości". Sztuka więc uzyskała prymat nad strukturą społeczną, bowiem to kultura „stała się najbardziej dynamicznym czynnikiem naszej cywilizacji, bardziej nawet dynamicznym niż technika". To w sferze kultury „świadomie poszukuje się przyszłych form i przeżyć" – wartością samą w sobie jest nowa, oryginalna forma przeżycia (a nie styl!). Realizują to zadanie głównie artyści. Warunkiem powodzenia tej misji jest „zgoda, by sztuka nie znała ograniczeń, by mieszała gatunki, by badała wszelkie możliwe rodzaje doświadczenia i doznawania". „Fantazja potaniała" – pisał Bell – „nawet szaleństwo uchodzi za coś przewyższającego prawdę!". Badaniem nowych form wrażliwości co prawda zajmują się niewielkie koterie artystów, lecz ich działalność wpływa transformująco przynajmniej na całą inteligencję (Bell 1994: 68–69).

Tutaj pozwolę sobie na uwagę dotyczącą odnoszenia kategorii interpretujących społeczeństwo ponowoczesne do sztuki z pierwszej połowy

XX wieku. Taka praktyka może wzbudzać kontrowersje i zarzuty myślenia ahistorycznego. Jednak w moim poczuciu, stosowanie pojęć opisujących społeczeństwo ponowoczesne (późnonowoczesne) – np. powtórne zaczarowanie świata, powrót treści wypartych, deregulacja i prywatyzacja – jest uzasadnione wobec dzieł i artystów także z początku ubiegłego wieku. Nowe formy wrażliwości wypracowywane przez kolejne awangardy i ruchy postawangardowe z opóźnieniem stawały się – co pokazuje Bell – częścią głównych nurtów społecznych. Procesy, które stały się powszechne dla społeczeństw Zachodu w drugiej połowie wieku XX – jak sądzę – były zauważalne w polu sztuki już kilkadziesiąt lat wcześniej.

Bell odniósł się *implicite* do Nietzschego, twierdząc, że „modernizm usiłował zastąpić religię i moralność estetycznym uzasadnianiem życia. Stworzyć dzieło sztuki, być dziełem sztuki – to jedyne, co daje sens ludzkiemu wysiłkowi wykraczania poza siebie" (Bell 1994: 86). Postmodernizm poszedł dalej, „estetyczne uzasadnienie życia" zastąpił „uzasadnieniem instynktownym", mówiącym: „Tylko popędy i przyjemności są rzeczywiste, tylko one są afirmacją życia. Wszystko inne to neuroza i śmierć". Modernizm swój awangardowy eksperyment utrzymywał w granicach sztuki, postmodernizm te granice burzy, wykracza poza sztukę: „»Happening« i »otoczenie«, »ulica« i »scena« są właściwą areną nie dla sztuki, lecz dla życia". Bell wskazał, że w przeszłości istniała tradycja ezoteryczna, „sankcjonująca udział w tajnych rytuałach wyzwolenia, rozpusty i całkowitej wolności", lecz jak zauważył, „była to jednak wiedza hermetyczna, a członkostwo sekty było tajne". Postmodernizm uczynił z tego, co ezoteryczne, „demokratyczną własność mas": „Gnostycyzm zawsze zwalczał historyczne psychologiczne tabu cywilizacji. Dziś atak ten stał się platformą rozpowszechnionego ruchu kulturalnego" (Bell 1994: 87).

Jeszcze bardziej krytycznie od Bella rolę sztuki współczesnej opisuje socjolog francuski – Jean Baudrillard, używający (co zresztą jest zgodne ze „stylem" tego autora) wielce kontrowersyjnych i ocennych zwrotów, np.: „spisek" i „zbrodnia sztuki". Otóż – jak pisze w tekście z 1991 r. zatytułowanym właśnie „Spisek sztuki" – sztuka wraz z polityką, ekonomią i informacją „bierze udział [...] w powszechnym zbrodniczym procederze ujawniania tajemnicy". W kulturze dominuje „pornografia" – „obscena widzialności i nieubłaganej przejrzystości wszystkich rzeczy". Dziś – jak sądzi Baudrillard – „brak już możliwości krytycznego osądu, pozostaje jedynie polubowny, z konieczności przyjacielski podział owej nicości" (Baudrillard 2006: 76, 82, 83), bowiem „nasz świat wchłonął swego sobowtóra, własną kopię, sam stał się tym samym widmowy, przejrzysty, zgubił zatem swój cień", a rzeczy „bez wysiłku ogołacają się z sensu" – „świat w swej istocie stał się reklamą" (Baudrillard 2006: 57, 58). Sztuka współczesna pasuje do tej nie-rzeczywis-

tości: jest ona bowiem „spotęgowanym złudzeniem, hiperbolicznym zwierciadłem" świata. Dziś malarstwo – o czym świadczą takie zjawiska jak: *bad painting*, *new painting*, instalacje i performanse – „zapiera się siebie, samo siebie parodiuje, same sobą wymiotuje. [...] znika nie tylko rzeczywistość, lecz tak naprawdę również obraz". Ten „nowoczesny ikonoklazm" jest spowodowany nadprodukcją obrazów, „w których nie ma nic do zobaczenia" (Baudrillard 2006: 45, 51, 54). „Hiperwidzialność jest [...] sposobem na zagładę spojrzenia" – mówił Baudrillard. Świat jest pogrążony w disneylandyzacji – cały świat stał się estetyczny, co oznacza w istocie „koniec sztuki i estetyki" (Baudrillard 2006: 111, 135, 137). Sztuka współczesna krąży „wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma", jest skazana na „cytowanie, symulowanie, powtórne przywłaszczanie" (Baudrillard 2006: 36, 44).

Dziś nawet już nie można mówić w przypadku sztuki o symulakrach, na pojęciu których oparł Baudrillard swoje wcześniejsze koncepcje (zob. Baudrillard 2005). Zanika „warunkowa forma" – „estetyczna forma symulakru" „na rzecz symulakru bezwarunkowego [...] – pierwotnej sceny złudzenia, na której moglibyśmy przyłączyć się do rytuałów i nieludzkich fantasmagorii właściwych kulturom sprzed momentu pojawienia się tej, w której żyjemy". Dziś symulakry „przeobrażają się [...] w fetysze", „przedmioty odzyskują moc egzorcyzmowania" (Baudrillard 2006: 60–61, 74). To nie kto inny, a Andy Warhol wprowadził do sztuki ów fetyszyzm:

> „Obrazy Warhola są banalne nie dlatego, że stanowią odwzorowanie świata, który sam jest banalny, lecz dlatego, że są wynikiem braku w podmiocie jakichkolwiek pretensji do jego interpretacji – są skutkiem podniesienia obrazu do rangi czystej figuracji, bez najmniejszej jego transfiguracji. Nie jest to już zatem jakakolwiek transcendencja, lecz spotęgowanie znaku, który tracąc wszelkie naturalne znaczenie, promienieje w pustce sztucznym blaskiem" (Baudrillard 2006: 65).

Cała nowoczesna sztuka jest „abstrakcyjna" – „przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form"; jest „konceptualna" – „fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki" (Baudrillard 2006: 67).

Zupełnie inaczej rolę sztuki widział Odo Marquard. Ten filozof, estetyk, używający – co trzeba przyznać – mniej bombastycznego języka od Boudrillarda, wierny w formułowaniu myśli swej filozoficznej tradycji, był też bardziej życzliwy sztuce współczesnej. Według Marquarda, estetyzacja rzeczywistości, czyli proces, w którym „piękno staje się sprawą sztuki i [...] sztuka staje się sprawą zmysłowości", ma charakter historyczny i zaczął się niedawno. W społeczeństwie przednowoczesnym – jak pisał w 1989 r. – sztuka była „artystyczną religią" lub „sztuką religijną". U progu nowoczes-

ności nastąpiła właśnie estetyzacja sztuki – czyli proces przeniesienia „magicznych cech rzeczywistości w sferę estetyczną, by je nowocześnie ratować", co ma kompensować nowoczesne odczarowanie świata (Marquard 2007: 9). Nowoczesność uwolniła rozum od myślenia teologicznego, wskutek czego świat stał się „teologicznie niepojęty": „Ma więc tendencję do formowania i formułowania siebie w sposób wolny od teologii, tzn. w kategoriach profanum". Świat jest „odczarowany", „zmysłowy"; rządzą nim potrzeby, interesy i rywalizacja jednostek i grup. Ważną rolę w tym procesie odegrał Freud: sprowadził on sztukę do jednej z powracających treści wypartych. U Freuda sztuka, jako powracająca treść stłumiona, jest „działającym jak narkotyk protestem bądź noszącą znamiona protestu narkozą" (Marquard 2007: 21, 29, 84).

W rozdziale książki „Aesthetic anesthetica" znamiennie zatytułowanym „Sztuka jako antyfikcja. Rzeczywistość w drodze do fikcji", Marquard ukazał sztukę jako „radykalizację rzeczywistości" – „przebija" ona realność „za pomocą fikcji". Sztuka, będąc „rozczarowaniem fikcją", przestaje być naśladowaniem rzeczywistości, poszukuje nowej definicji. Swoją domenę odnajduje w „rzeczywistym doświadczeniu", co więcej – sztuka „zdąża ku kontemplacji": „Każde dzieło skłania oficjalny (ew. kierujący się fikcją) rozum do kapitulacji, pozwalając mu dostrzec rzeczy dotychczas niewidziane oraz zmuszając do uznania: tak to jest". Z „oszczędzania wysiłku nad zacieśnianiem własnego umysłu" rodzi się ulga i wynikająca z niej „niepewna możliwość szczęścia". Sztuka w tej wizji jest (powinna być?) po prostu „antyfikcją" umożliwiającą przeżywanie (Marquard 2007: 179–184).

O roli przeżywania w sztuce mówi także Richard Shusterman w swojej koncepcji „sztuki jako dramatyzacji". Sztuka – jak pisał ten autor w 2002 r. – „wyróżnia się ze zwykłej rzeczywistości nie dzięki fikcjonalnym ramom akcji, ale dzięki intensyfikacji doświadczenia i działania, która sprawia, że sztuka jest przeciwstawna nie wobec pojęcia życia, ale raczej wobec tego, co martwe i monotonne". Wywodząc z języka hebrajskiego słowo „skene", Shusterman stwierdził, że scena jest „mieszkaniem Boga", „świętym miejscem boskiej aktywności i doświadczenia", „locus wstrząsającego uniesienia". Pomiędzy „wybuchową żywiołowością odczuwania życia w sztuce a jej ramami formalnymi" jest korzystne napięcie (Shusterman 2007: 38). Instytucjonalna rama sztuki „pozwala skupić się wyraźniej na danym przedmiocie, uczuciu, działaniu, a co za tym idzie – wyostrza, podkreśla i ożywia", a intensywność przeżycia z kolei „usprawiedliwia" ramę (Shusterman 2007: 38–39). Jednym z aspektów „dialektycznej gry intensywności przeżycia i separującej ramy jest to, że owo wydzielenie sztuki ze zwykłej przestrzeni życia sprawia, iż sztuka może dostarczać odczucia intensywności przeżycia i spotęgowanej realności". Co więcej, „pozorne oderwanie sztuki od życia może być konieczną drogą okrężną, która prowadzi nas z powrotem do pełniejszego doświadczenia życia

dzięki temu, że doświadczenie estetyczne jest zaraźliwie intensywne i uwalnia nas od zahamowań emocjonalnych" (Shusterman 2007: 40, 41)[5].

Współczesna sztuka – jak pisał Wolfgang Welsch – „nie jest [...] skierowana na piękno i spokój, lecz dąży do uwolnienia niedotykalnego". To właśnie sztuka współczesna odgrywa ważną rolę w zwalczaniu masowej hiperestetyzacji, bowiem „sztuka chce przekraczać zmysłowość, zrywać z tym, co estetyczne, przejść w złożony dwoisty ruch estetyki i anestetyki" (Welsch 2004b: 254; Welsch 1996: 543). Co więcej, „sztuka jako instancja anestetyczności w zaduchu przeczulenia występuje przeciwko społeczeństwu zawłaszczającemu", czego przykładem mogą być choćby „architektura dekonstruktywistyczna", czy „obiekty niewidzialne" (np. „Wertykalny kilometr ziemi" Waltera de Marii; dzieła *minimal art*, „stanowiące maxima anestetyki przy minimalnym nakładzie estetycznym" (Welsch 1996: 543, 545). Tylko „estetyka poza estetyką", wychodząca „ku pełnemu zakresowi *aisthesis*" (doświadczenia zmysłowego) jest w stanie znaleźć drogę do współczesnej sztuki.

> „Taka świadoma anestetyki estetyka stałaby się szkołą inności. Błyskawica, zakłócenie, obcość byłyby jej podstawowymi kategoriami. Przeciwko continuum tego, co daje się komunikować, i przeciwko pięknej konsumpcji powinna stawiać na rozbieżności i heterogeniczność" (Welsch 1996: 544).

Należy się skupić „na sprzężeniach, na zmiennej grze i powiązaniach estetyki i anestetyki". Welsch postuluje pozostawienie „ugorów estetycznych" i „rozwijanie »kultury plamki ślepej«". Pisał: „[...] musimy być świadomi związku zauważania i wykluczania. Widzieć coś, to znaczy: nie widzieć czegoś innego. Nie ma widzenia bez plamki ślepej" (Welsch 2005: 70–71; Welsch 1996: 536). Jak zauważył Welsch, „tendencja do przekraczania granic uważana jest za nieodłączną cechę sztuki". To swoiste dążenie do „pozycji transludzkiej", bowiem „świat ludzki" jest „odczuwany jako zbyt ograniczający". Owo dążenie – jak przypuszczał – jest „bardziej konieczne niż kiedykolwiek w zsekularyzowanym świecie" (Welsch 2005: 147, 149, także: przyp. 5).

Problem tego, co przedstawiane i nieprzedstawialne, jak też samej możliwości przadstawiania rzeczywistości przez sztukę, porusza myśliciel niezwykle ważny dla filozofii postmodernistycznej – Jean-François Lyotard. Według niego, dwie estetyki: modernistyczna estetyka „wzniosłości" i postmodernistyczna estetyka „po wzniosłości" odmiennie podchodzą do problemu przedstawiania. Estetyka wzniosłości „nie przywiązuje uwagi do tego, co zdarza się »tematowi«, lecz do *Czy zdarza się?*, do niedostatku", artysta zmaga się z próbą „namalowania czegoś istniejącego, co jest nie do określenia: namalowania samego *istnieje*" (Lyotard 1996c: 185, 188).

---

[5] Z problemem ramy zmagał się także Jacques Derrida (Derrida 2003).

> „Nie gdzie indziej, nie na górze, nie w dole, nie wcześniej, nie później, nie niegdyś. Tutaj, teraz, zdarza się, że..., i to jest obraz. To, że tutaj i teraz jest ten obraz niż raczej nic – jest właśnie wzniosłe. Wyrwanie się z inteligencji, która dąży do ujęcia rzeczy we własne karby, jej rozbrojenie, wyznanie, że to, że zdarzenie malarskie nie było konieczne, ani nawet przewidywalne" (Lyotard 1996c: 176)

Sztuka modernistyczna ukazuje „fiasko zdolności przedstawiania" i ukazuje tym samym „Absolut" jako „quasi-postrzegalny", czyni aluzje „do nieprzedstawialnego jedynie pod postacią nieobecnej treści, podczas gdy forma, dzięki jej rozpoznawalnej spoistości, w dalszym ciągu prowadzi czytelnika lub widza ku przyjemności bądź pocieszeniu" (Lyotard 1998: 132; Lyotard 1996a: 60).

Estetyka postmodernistyczna natomiast jest estetyką „po wzniosłości", „odsyła do nieprzedstawialnego, [...] poszukuje nowych przedstawień nie po to, by się nimi delektować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego". Cechą charakterystyczną sztuki „po wzniosłości" jest „stan intelektu bez intelektu", „obecność pod nieobecność aktywnego intelektu". Ta estetyka odwołuje się do materii, nieustannie intelektowi się „wymyka i unika jakiejkolwiek finalizacji, całkowicie unika i [...] odmawia udziału w jakimkolwiek dialogu lub dialektycznej grze" (Lyotard 1996a: 60; Lyotard 1998: 136–138).

Koncepcja Lyotarda wydaje mi się użyteczna, poza jednym aspektem. Osobiście nie rozdzielam tak mocno, jak to czyni ten wybitny filozof, estetyki modernistycznej i postmodernistycznej. Nie uważam, żeby modernizm był podporządkowany w całości estetyce wzniosłości, by w nim nie pojawiała się „sytuacja po wzniosłości", a sztuka w XXI wieku by była pozbawiona aspektów „wzniosłych" (w rozumieniu Lyotarda). Bliższe mi jest rozumienie Marquarda, według którego to, co postmodernistyczne, jest specyficznym wymiarem nowoczesności. Takim postmodernistycznym aspektem nowoczesności, obok racjonalizacji, jest według niego pluralizacja: „pluralizacja tego, co estetyczne – jest owym »postmodernistycznym« motywem, który inspirująco oddziaływał i nadal oddziałuje nie po modernie, ale od początku: w modernie" (Marquard 2007: 21). To, co u Lyotarda jest „wzniosłością" i to, co „po wzniosłości", pojmuję jako dwa komplementarne nurty charakterystyczne dla sztuki XX i XXI wieku. Ich wspólnym mianownikiem jest zmaganie się z tym, co „niewypowiadalne". Sztuka wzniosłości raduje się „*quasi* postrzegalnym" i jednorodną formą, sztuka „po wzniosłości" uruchamia odczuwanie zmysłowe tego, co „nieprzedstawialne". Obie estetyki – jak uważam – mogą oddziaływać na jedno i to samo dzieło.

Pora na podsumowanie rozważań o roli sztuki. Sztuka niewątpliwie – co bardzo dobitnie pokazał Bourdieu – bierze udział w produkcji i reprodukcji różnic społecznych, uzasadnia podziały społeczne. „Zmysł estetyczny jest

zmysłem dystynkcji". Lecz sztuka, co zauważył Bell, jest też swoistym laboratorium, w którym odkrywa się nowe formy wrażliwości, które dają początek powszechnym nurtom społecznym. Oczywiście, artyści biorą udział w estetyzacji rzeczywistości – na co zwrócił uwagę m.in. Welsch – i są w pewnym zakresie odpowiedzialni za nadprodukcję obrazów i przeżyć, która prowadzi – paradoksalnie – do swoistej anestetyzacji i zaniku przeżyć. Do pewnego stopnia zgadzam się też z Baudrillardem – sztuka współczesna ujawnia, to co było wcześniej ukryte, sam fakt mówienia o tajemnicy, nawet za pomocą środków artystycznych, może tajemnicę banalizować. Lecz też jest i „jasna strona" sztuki – co pokazuje koncepcja dramatyzacji Shustermana – akt sztuki stanowi zwielokrotnienie i pogłębienie przeżywania. W zalewie massmedialnej i technologicznej fikcji sztuka – twierdzę za Marquardem – staje się antyfikcją, nowa estetyka, będąca fundamentem współczesnego dzieła sztuki zyskuje – zgodnie z projektem Welscha – świadomość anestetyczności. Tu Lyotradowska estetyka „wzniosłości" i „po wzniosłości" – jak sądzę – miesza się.

Rozważania, które prowadziłem w tym rozdziale na temat koncepcji społeczeństwa (po)nowoczesnego i roli sztuki, jak też w rozdziale poprzednim, w którym wprowadziłem pojęcie pola sztuki i kategorie używane przez religioznawców, potrzebne mi będą jako horyzont odniesień dla moich badań nad sztukami plastycznymi XX i XXI wieku, do których za chwilę przejdę.

Poniższy wywód będę prowadził w pobliżu koncepcji społeczeństwa ponowoczesnego (późnonowoczesnego) Baumana, Giddensa, Bella czy Ritzera. Bliskie mi będą spojrzenia na sztukę i estetykę Marquarda, Welscha, Shustermana. Pokażę w niniejszych rozważaniach, jak artystyczne eksperymenty inicjują – wprowadzają w odmienne stany świadomości i bycia, w jaki sposób artyści dokonują transgresji. Będę przy tym używać kategorii *sacrum*[6], inicjacji, transgresji, antystruktury, liminalności itd. – które w moim odczuciu posiadają bardzo dużą moc eksplanacyjną w odniesieniu do sztuki współczesnej (niestety niewykorzystaną dotąd należycie), do czego potrzebne mi będą pojęcia van Gennepa, Eliadego, Turnera, Czarnowskiego.

Zapraszam w zaświaty sztuki współczesnej.

---

[6] Warto zauważyć, że kategoria *sacrum* bywa – trzeba przyznać – rzadko używana przez badaczy sztuki współczesnej. Na przykład tego pojęcia użyła wcześniej Anna Matuchniak-Krasuska (1999) do interpretacji malarstwa Jerzego Dudy-Gracza. Osobnym tematem, wykraczającym poza przedmiot niniejszej pracy, jest fenomen twórczości Dudy-Gracza, niezwykle popularnej wśród szerokiej publiczności i jednocześnie bardzo mocno krytykowanej przez „znawców" (artystów, krytyków itd.). W publikacjach Galerii Raster malarstwo tego artysty zostało opatrzone terminem *arte polo*, sugerującym niski poziom i zbieżność z niegdyś popularnym, wyśmiewanym przez elity nurtem muzyki *disco polo* (Banasiak 2009a: 22–25).

II

INICJACJE I TRANSGRESJE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

1

Inicjacja: śmierć i odrodzenie

Trzeba wyrazić również i to, co niewidzialne, co się porusza i żyje po tamtej stronie powierzchni i co mamy na lewo, na prawo i dookoła nas.

Umberto Boccioni (1914: 313, za: Baumgarth 1988: 103)

„Chemia", naświetlania i równoczesne uczestniczenie w śmierci zwierząt. To jest powiązane. [...] W tym samym dniu, gdy był zabijany koń, ostatni raz mnie naświetlali. Wypadły mi wtedy włosy, zupełna destrukcja. Łysa czacha, od naświetlań miałam dziwne plamy.

Katarzyna Kozyra (Żmijewski 2008h: 194)

Opuścić świat pragnień i przedstawień

Na początku przychodzi świadomość, że „ten świat", świat dany w potocznym doświadczeniu nie jest „prawdziwy", nie jest „realny". Zadaniem artysty współczesnego – według Jeana Marca – jest zerwanie „maski" rzeczywistości (Marc 1977: 254–256). „Sztuka dzisiejsza – pisze Jean-François Lyotard – polega na eksploracji niewypowiadalnego i niewidzialnego" (Lyotard 1996b: 75). Katarzyna Kozyra, artystka zaliczana do kręgu sztuki krytycznej, przyznała niedawno: „Dla mnie najciekawszą rzeczą jest ujawnianie różnic między rzeczywistością kreowaną a prawdą o niej" (Żmijewski 2008i: 195). Sztuka bywa też definiowana jako „dążenie do samoświadomości" (Lachowicz 2008a: 73; Benka 2000: 46).

Artyści odkrywają, że świat jest nicością. O tym pisał na początku XX wieku Francis Picabia w „Kanibalistycznym manifeście Dada":

> „Jeśli chodzi o dada, to ono nie pachnie, i niczego nie oznacza, absolutnie niczego.
> Dada jest podobnie jak wasze nadzieje: niczym.

Jak wasz raj: niczym.
jak wasze bożyszcza: niczym.
jak wasi przywódcy polityczni: niczym.
jak wasi bohaterowi: niczym.
jak wasi artyści: niczym.
jak wasze religie: niczym" (w: Richter 1983: 306).

Kazimierz Malewicz, klasyk abstrakcji, objawił w 1927 r.: „[...] w świecie niczego ujawnić nie można, ponieważ nie ma i nie było w nim niczego. [...] nie ma takiego stopnia kultury ani takiego światła wiedzy, w którym poznanie byłoby osiągalne. [...] nie ma bowiem w świecie ciemności, jasności ani czarności" (Malewicz 1926: 34, za: Turowski 2002: 196).

W polu sztuki, jak w tradycji buddyzmu *zen*, pojawia się świadomość: wszystko jest pustką. „Tutaj forma jest tylko pustką, pustka jest tylko formą. Forma nie jest różna od pustki, pustka nie jest różna od formy" – mówi „Sutra Serca" (w: Kapleau 1992: 167)[1]. „NIC – źródło i zasada wszelkiej inności" – zdaniem Renaty Rogozińskiej – stały się w sztuce XX wieku „środkiem wyrażającym transcendencję, *numinosum*, Boga niepojętego, całkowicie odmiennego", są symbolami „niewyobrażalności" (Rogozińska 2004: 18–19).

Techniki i media artystyczne zostały podporządkowane tej gnostycznej świadomości. W traktacie „O duchowości w sztuce" z 1912 r. inny klasyk abstrakcji, Wasyl Kandyński, pisał: „[...] forma jest [...] wypowiadaniem wewnętrznej treści" (Kandyński 1996: 67)[2]. W dwunastu „Zasadach Technicznych" Ad Reinhardt już w drugiej połowie XX wieku wyliczał: „żadnej tekstury", „żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii", „żadnego szkicowania, żadnego rysowania", „żadnej linii, żadnego konturu", „żadnej formy", „żadnego wzoru", „żadnego koloru", „żadnego światła", „żadnej przestrzeni", „żadnego czasu", „żadnego wymiaru, żadnej skali", „żadnego ruchu", „żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii". Według niego, „kolor oślepia", a „przestrzeń powinna być pusta" (Reinhardt 1984a: 46–47).

Jak zerwać zasłonę? Jak dotrzeć do pustki? Jak doświadczyć wtajemniczenia? Oczywiście, trzeba zacząć od wyzwolenia siebie samego ze złudzeń. Malewicz przechodził swoisty proces śmierci inicjacyjnej:

„Żadnych »obrazów rzeczywistości« – żadnych wyimaginowanych przedmiotów – nic poza pustynią!

[1] O związkach sztuk plastycznych XX i XXI wieku z buddyzmem *zen* szerzej piszę w rozdziale „Inny".

[2] Więcej na temat roli formy i technik w rozdziale „Trudna forma i dziwne media".

Tę pustkę ożywia jednak przenikający wszystko duch doznań nieprzedmiotowych,

Także mnie przepełniała jakaś obawa, wręcz strach, kiedy trzeba było opuścić »świat pragnień i przedstawień«, w którym żyłem i tworzyłem i w którego prawdziwość wierzyłem.

W końcu jednak radosne uczucie wolności oferowanej przez bezprzedmiotowość porwało mnie w tę »pustynię«, gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania... i to stało się treścią mego życia" (Malewicz 2006: 66).

Pustynia jest modelowym obszarem liminalnym, miejscem inicjacji. Tu panuje *sacrum* niezorganizowane. Pustynia w tym fragmencie jest symbolem odrzucenia „tego świata", wypełnionego złudzeniami i pragnieniami, symbolem transgresyjnego „doświadczenia wewnętrznego", wreszcie symbolem pustki. Czasem artyści mówią o otchłaniach czy zejściu do piekieł. Malewicz w 1927 r. pisze: „Ja pokonałem to, co niemożliwe, a otchłanie uczyniłem swoim oddechem" (Malewicz 1998: 173–174, za: Turowski 2002: 24). Kantor kilkadziesiąt lat[3] po Malewiczu przyznaje:

„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).

Mistycyzujący artyści wiedzą, że należy zmienić spojrzenie na rzeczywistość, stosunek do świata, zmienić stare, fałszywe poglądy, pozbyć się stereotypów, wyjść poza krępujące ograniczenia złudzeń. Transformacja musi więc zacząć się od *kenozy*, ogołocenia samego siebie z tego, co złudne, transgresji swojego „starego ja", „ja" osobowego, co jest istotą doświadczenia inicjacyjnego, mistycznego, transpersonalnego. Polska współczesna artystka, Joanna Rajkowska, w jednym z wywiadów dobrze oddała pragnienie przekroczenia samej siebie, co – wedle niej – jest istotą twórczości: sztuka jest – mówiła – „skuteczną receptą na zniknięcie. To jest najlepsze, co człowieka może spotkać – skierować całą energię na zewnątrz, stać się małą anteną satelitarną: odbierać i nadawać sygnały ze świata. Zniknąć w tych sygnałach, całkowicie się w taki sygnał przekształcić" (Gorczyca, Żmijewski 2008: 304).

Ciekawym przypadkiem poszukiwania „bezpośredniej" relacji z rzeczywistością jest twórczość polskiego artysty posługującego się medium wideo, Wojciecha Bruszewskiego. Podejmuje on problem niezmediatyzowanego kontaktu z rzeczywistością fizyczną. Taki bezpośredni kontakt z „tym, co

[3] Tekst ten został zredagowany przez Kantora w 1988 r. na podstawie notatek dotyczących jego twórczości z lat 1938–1974.

jest", nazwany został przez Bruszewskiego „Satori". Warto podkreślić, że *satori* w japońskim buddyzmie *zen* oznacza „przebudzenie". Według artysty, w europejskim kręgu kulturowym, ów bezpośredni stosunek do świata, mający znamiona przebudzenia, nie jest możliwy, bowiem dominuje kontakt o charakterze językowym. Sztuka „powinna pełnić rolę demistyfikującą, obalającą różnego rodzaju (zdeaktualizowane) nawyki percepcyjno-poznawcze rządzące naszymi kontaktami ze światem". A więc skupić się na badaniu zapośredniczeń. Zgodnie z tym programem, artysta stosował technikę „zastawiania pułapek na rzeczywistość" – ukazywania drugiego, mentalnego aspektu rzeczywistości – opinii na temat rzeczywistości materialnej (Ronduda 2006b: 74). W tekście „Problem Satori" Bruszewski zapewniał:

> „[...] możemy wykonać serię takich operacji laboratoryjnych na zarejestrowanych obrazach, które nie mają nic wspólnego z tradycyjnym preparowaniem materiału informacyjnego, a spełniając jednocześnie warunki transmisji w kierunku swojego desygnatu, byłoby potwierdzeniem takiej rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać" (Bruszewski 2000: 138, za: Ronduda 2006b: 76).

Spotkania ze śmiercią

Doświadczenie pustki czy otchłani przejawia się także w spotkaniu śmierci. Śmierć, jak wiadomo, jest niezwykle ważnym tematem współczesnej humanistyki, ale i sztuki. Bill Viola w niezwykłej instalacji wideo „Ocean bez brzegu" umieszczonej w piętnastowiecznym kościele (w ramach weneckiego Biennale w 2007 r.) podjął w sposób bardzo subtelny problem spotkania ze śmiercią. W tekście towarzyszącym wystawie wręcz sugerował, że jego intencją było umożliwienie powrotu obrazu śmierci do naszego świata, z którego wcześniej jej wizerunki zostały wyparte (Viola 2007: 276–279).

Artyści, w różny sposób eksperymentując, łamią tabu śmierci: aranżują śmierć swoją, ukazują śmierć cudzą, przekraczają nietykalność zwłok lub miejsca śmierci. Choćby pojęcie suprematyzmu Malewicza – co pokazuje Andrzej Turowski – jest związane ze śmiercią: *supremmus* to „najwyższy a zarazem ostateczny" (Turowski 2002: 357).

Wielu artystów używa ciał nieżywych zwierząt. Na przykład Joseph Beuys w 1965 r. „rozmawiał" ze zwierzęciem w akcji zatytułowanej „W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi" – przez trzy godziny martwemu zającowi, którego trzymał na kolanach, tłumaczył znaczenie swoich prac (warto wspomnieć, że zając pełni w wielu mitologiach rolę trikstera). W trakcie tej akcji artysta głowę miał pokrytą miodem i złotymi płatkami, do

prawej stopy przywiązaną miał żelazną podeszwę, do lewej – filcową. Artysta wyjaśniał iście ezoteryczne znaczenie poszczególnych elementów składających się na całość tego performansu[4]:

> „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 MATERIĘ (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" (Beuys 1990: 48–49).

Nam June Paik na swej wystawie w 1963 r. umieścił nad drzwiami, przez które wchodziła publiczność, świeżo obciętą głowę wołu. Było to odniesienie do rytuałów, widzianych przez niego w dzieciństwie w Korei, w trakcie których uczestnicy „gotują wielką głowę przez cały dzień. Piją, jedzą, a potem wkładają ją sobie na głowę. Młode kobiety tańczą z nią na głowie, są na haju. To dobitne przeżycie było moim udziałem; każdego października moja matka urządzała szamańskie święto" (w: Hoffmann 1995: 86, za: Rennert 2009a: 29).

Bywa, że artyści zadają zwierzętom śmierć. Znane są „Przedstawienia zmartwychwstania" – misteria Hermana Nitscha, dawnego Akcjonisty Wiedeńskiego, odbywające się w ramach jego „Orgiastyczno-Misteryjnego Teatru" i realizowane w zakupionym przez niego zamku od lat 80. Są to „dionizyjskie święta", w trakcie których uczestnicy przeżywają śmierć zabijanych przez siebie zwierząt, polewają się ich krwią i tarzają się w ich wnętrznościach (Usakowska-Wolff, Wolff 2006).

> „Przy pomocy surowego mięsa, ciepłych kiszek, zakrwawionych ekskrementów, letniej krwi i wody pragnie Nitsch spowodować regresję, przywrócić człowiekowi stan pierwotnej cielesności i oddać go łonu natury. Poza estetycznymi ma więc artysta również na uwadze względy moralne: chce pojednać ze sobą

[4] Niektórzy autorzy i tłumacze w polskich publikacjach posługują się oryginalnym terminem angielskim (*performance*). Ja używam w swym tekście wersji spolszczonej (performans), podobnie jak większości innych nazw technik artystycznych (kolaż, frotaż, asamblaż...). Jednak wiernie cytuję wypowiedzi innych, zachowując wersję autora lub tłumacza wypowiedzi.

człowieka, »który je befsztyki, ale nigdy nie był w jatce«, i dać mu możność odreagowania – czym, jak mniema, zapobiega wojnom" (Kuryluk 1982: 136).

Nitsch pragnie przywrócić człowiekowi okrucieństwo, śmierć, ekstazę przeżywane niegdyś w trakcie krwawych rytuałów. Jego działalność miała początek w twórczości Akcjonistów Wiedeńskich, działających w Austrii w latach sześćdziesiątych XX wieku, stawiających sobie za cel obudzenie społeczeństwa burżuazyjnego z zakłamania za pomocą radykalnych środków artystycznych. Akcjoniści bardzo lubili wykorzystywać transgresyjną siłę krwi, śmierci, okrucieństwa. Artysta należący do tego kręgu, Hans Cibulka, mówił: „agresja i krew podobnie jak symbole transcendencji straciły w tradycyjnym porządku swoją niezachwianą pozycję wartości". Stworzyć więc trzeba – według niego – kulturę opartą na rytuałach przywracających to, co zapomniane (Borzękowska, Jędrowski 2003: 22, za: Zydorowicz 2005: 72–73).

Jako egzemplifikację podejścia wykorzystującego spotkanie ze śmiercią i okrucieństwem, należy przywołać sławną pracę dyplomową Katarzyny Kozyry – zaliczanej do kręgu sztuki krytycznej – pt. „Piramida zwierząt", wykonaną w 1993 r. Rzeźba ta jest zbudowana z kolejno stojących na sobie wypchanych ciał zwierząt: konia, psa, kota i koguta, co stanowi nawiązanie do bajki braci Grimm „Czterej muzykanci z Bremy". Artystka nie mogła zdobyć ciała osła (którego postać występuje w bajce), więc pojawił się w tej pracy koń. Ciała psa, kota i koguta kupiła i własnoręcznie wypatroszyła. Kupiła też żywą, przeznaczoną na rzeź klacz i w rzeźni – zgodnie z obowiązującą procedurą – własnoręcznie zabiła. Częścią pracy jest film ukazujący proces zadawania śmierci.

Za pomocą akcji i powstałej w jej wyniku rzeźby artystka chciała ujawnić powszechny, uświadomiony, ale przemilczany przez społeczeństwo fakt zabijania zwierząt. „»Piramida« – mówiła – to jest Pomnik na Cześć Genialnej Przemiany Materii. Konia zżarły pieski i kotki, one znów zostały przerobione na mączkę, mączka na paszę dla świnek i kogutków. I myśmy to wszystko zjedli, jak nie tego konia, to innego. W tym sensie jest to genialne. Na cześć reinkarnacji" (Żmijewski 2008h: 187). Według autorki, „To była rzeźba o zabijaniu, w które jesteśmy uwikłani. Przyswajamy białko zwierzęce, więc bądźmy świadomi, skąd pochodzi. [...] Tymczasem w tej sytuacji naprawdę nie ma świętych" (Żmijewski 2008i: 195). Kozyra obnażyła mechanizmy uprzemysłowionej śmierci zwierząt.

„Koń padł i musimy działać dalej, bo coś trzeba zrobić z tą kupą mięcha. Weterynarz mówił, że skoro został uśpiony, to nie pozwala sprzedać do sklepu. Sklep mięsny znowu myślał, że interes ubije i dostanie taniej. Kręcili się jak hieny. [...] Nie pozwolili wziąć do mięsnego, bo miało pożywić się tamtejsze

> towarzystwo. Przybiegli z wiaderkami, cztery godziny trwało zabijanie, a w dziesięć minut został tylko szkielet. Potrącali mnie, jeszcze zdjęcia robiłam, a oni z nożykami, właząc na mnie z kubełkami – ciach, ciach, ciach... obrali, szkielet został" (Żmijewski 2008h: 190).

Najważniejszy aspekt tej pracy jest niematerialny – są to traumatyczne doświadczenia artystki (Żmijewski 2006a: 75). Świadczą o tym opisy jej przeżyć: „Wystartowałam w koszmarną paranoję. Nabrałam obrzydzenia do ludzi, widziałam w nich ścierwojady, nie wchodziłam do sklepów, odwracałam wzrok od skórzanych butów i torebek. Przez kilka tygodni czułam na ulicach zapach padliny. Wszystko wydawało się być utaplane w gniciu i rozkładzie" (Żmijewski 2008i: 195). Siła doznań psychicznych towarzyszących procesowi twórczemu wzmożona została przez nowotwór, z którym wówczas artystka się zmagała. Doświadczenia ciężkiej choroby, która mogła skończyć się śmiercią, splotły się z doświadczeniem zadawania śmierci klaczy – *nota bene* noszącej imię Kasia. Kozyra stwierdziła, że „wykorzystała" swoją chorobę w procesie twórczym (Żmijewski 2008h: 194). Tworząc „Piramidę", Kozyra – jak sądzę – wyszła z „normalnej", uzgodnionej rzeczywistości, na co wskazują jej słowa: „Ale wszystko się pomieszało. Do tej pory nie wiem, jak to nazwać. Wszystko było nie tak. Ci ludzie [biorący udział w akcji – przyp. P.M.] dokładnie czuli, że zostali wytrąceni, że w coś ich wciągnięto i nie ma odwrotu" (Żmijewski 2008h: 190). Te słowa – moim zdaniem – obrazują przejście z codziennej rzeczywistości, sfery struktury w sferę tabu, przestrzeń liminalną, co czuły – jak zapewnia artystka – także osoby znajdujące się w rzeźni. Tu zrozumiała logika codzienności poddająca się opisowi zdroworozsądkowemu i racjonalnemu przestaje działać – pojawia się „coś" tajemniczego, co „wciąga", coś, co jest niezrozumiałe i nie daje się wyrazić za pomocą zwykłego języka przeznaczonego do opisu rzeczywistości konwencjonalnej.

Artystka dotknęła tabu śmierci – tym samym naraziła się na krytykę ze strony społeczeństwa, chroniącego swoje *status quo*. Społeczna wrzawa, która została wywołana przez tę pracę, też sprowokowała u artystki silne stany emocjonalne:

> „Pierwsze napastliwe artykuły w prasie sprawiły mi satysfakcję. Lawina następnych wzbudziła mój histeryczny strach. Nikt mnie nie bronił. Do redakcji programu »Animals« zadzwonił podobno gorliwy psychiatra i po słowach »Tej dziewczynie trzeba pomóc«, zażądał mojego adresu. Przestałam panować nad ogarniającym mnie lękiem. Całymi tygodniami nie mogłam spać, pompowałam w siebie Neospasminę. Siedziałam godzinami w wannie, bo woda mnie uspokajała. Pomarszczona od wilgoci kładłam się spać. W łóżku doganiała mnie histeria, więc zrywałam się i natychmiast napuszczałam wody do wanny. Czułam się skrzywdzona i kompletnie niezrozumiana" (tamże: 195).

Praca Kozyry spotkała się z niezrozumieniem, jak też „tabuizowaniem" śmierci zwierząt, także w przestrzeni galerii, w „świecie sztuki": „»Piramida zwierząt« była śliczna. Ludziom podobały się wypchane zwierzątka, a przecież zostały wcześniej uśmiercone. Byłam zaszokowana widokiem przetwarzania żywej istoty na martwą masę" (tamże).

Stworzenie „Piramidy" umożliwiło Kozyrze inicjacyjne spotkanie ze śmiercią na różnych poziomach: umożliwiło przeżycie aktu zabójstwa innej istoty; pozwoliło spotkać się z jej własną śmiercią, która mogła nastąpić wkrótce na skutek choroby nowotworowej; obnażyła mechanizmy uprzemysłowionej śmierci zwierząt, sprowokowała publiczność do rytualnych działań chroniących nienaruszalne tabu, ukazała też mechanizmy uciekania publiczności galerii przed spotkaniem z problemem śmierci w odbiór czysto estetyczny. To przeżycie miało charakter transformujący, na stałe wywarło piętno na jej życiu.

Artyści XX i XXI wieku poszukują w przestrzeni sztuki także możliwości przejścia przez własną śmierć. Wydają się poszukiwać mocy, którą przypisywano śmierci w społecznościach religijnych. Przecież przeżycie własnej „śmierci" – co chciałbym przypomnieć – było jedną z koniecznych części obrzędów inicjacyjnych, w najbardziej radykalnej formie obecnych w inicjacjach szamańskich i wojowniczych. Najbardziej radykalnym przykładem podążania ku śmierci w ramach pola sztuki jest ostatnia akcja Rudolfa Schwarzkoglera, w trakcie której artysta popełnił samobójstwo, wyskakując przez okno. W pewnym sensie był to „Wielki Performans", tak jak śmierć fizyczna była pojmowana w społeczeństwie plemiennym jako „Wielka Inicjacja".

Spotkania ze śmiercią najczęściej – i na szczęście – jednak pojawiają się w bardziej „zapośredniczonej" formie. Mirosław Bałka w ramach jednej ze swych instalacji wystawił trumnę. Alina Szapocznikow z kolei stworzyła – jak stwierdziła Anna Król – „bezprecedensową w dziejach sztuki dwudziestego wieku kronikę własnej śmierci":

> „Prace z lat 1968–1972 – *Nowotwory uosobione*, *Wielkie nowotwory*, *Pogrzeb Aliny* – stanowią rzeźbiarski, intymny zapis lęku, bólu, cierpienia, reakcji artystki na chorobę i zbliżającą się śmierć. Trudno znaleźć w sztuce nowoczesnej równie przejmująco, niemal dzień po dniu, opisany proces umierania. Wyjątkowość dzieła Szapocznikow, na tle długiej historii sposobów obrazowania śmierci w sztuce, zdaje się tkwić przede wszystkim w tym, iż podmiot i przedmiot obrazowania są tożsame – autorka przedstawia bowiem swoją własną śmierć" (Król 2001: 184).

Śmierć i choroba oczywiście są przeżyciami traumatycznymi, ale jednocześnie mają moc transgresyjną, inicjują w nową tożsamość i obszary świadomości. Anna Król pisała o Szapocznikow:

> „Być może obóz, a nieco później ciężka, niemal śmiertelna choroba były dla niej przeżyciami tak intensywnymi, wręcz transgresyjnymi, iż zmieniły jej odczucie świata, a przede wszystkim stosunek do śmierci i życia. Sprawiły, iż silnie odczuwała kruchość, ulotność, nietrwałość życia, a choroba, umieranie i śmierć przestały być dla niej tabu" (Król 2001: 183).

Z kolei Marek Rogulski Rogulus wykorzystuje w swych dziełach z przełomu XX i XXI wieku symbole śmierci: czaszki, krzyże, bomby, formy spalonego ciała ludzkiego. Zgodnie z koncepcjami mistycznymi i obecnymi w szeroko pojętym nurcie Nowej Ery (zwłaszcza w tekstach Kena Wilbera, do których artysta otwarcie nawiązuje), Rogulus widzi w śmierci siłę transcendencji:

> „W najnowszych pracach moment przekroczenia, związany z rozszerzeniem percepcji w akcie oświecenia a co za tym idzie z śmiercią dotychczasowej tożsamości, zaznaczył się poprzez umieszczenie w pracach zapalników elektrycznych i ładunku wybuchowego grożącego potencjalną eksplozją. Te »czasowo rozbrojone« obiekty bomby, mają wskazywać na tkwiącą wewnątrz istoty człowieka możliwość transcendowania do Całości, do Nadświadomej Jedności Ducha, który jak pisał Schelling, rozpoznaje samego siebie w świecie swojej własnej manifestacji: »Obiektywnie jako Natura, Subiektywnie jako Umysł i wreszcie Absolutnie jako Duch«" (Rogulski Rogulus 2001: 252).

W swych wczesnych dziełach (lata 80. i 90.) Zuzanna Janin umieszczała „martwe szczątki ciała: naskórek, włosy, paznokcie". Według Romana Lewandowskiego, Janin „nie tyle interesuje fizjologia śmierci, ile problematyka transgresji ciała ludzkiego, które na skutek ostatecznego zerwania przeobraża się i zaczyna przynależeć do świata rzeczy" (Lewandowski 2003/2004: 17). Najbardziej znanym chyba przedsięwzięciem tej artystki jest akcja bedąca fikcyjnym pogrzebem („Widziałam swoją śmierć" z 2003 r.). O fikcyjności obrzędu poinformowała tylko wybrane osoby (rodzinę i kilku współpracowników). Przed ceremonią ukazały się ogłoszenia w prasie i rozlepione zostały nekrologi, które stały się „manifestem", „ich publikacja miała ułatwić w wejście w przestrzeń »pomiędzy«": „[...] teraz będę eksperymentować na sobie. Teraz będę nieobecna przez parę dni na świecie, w sobie, poza sobą. Teraz będę robić sztukę o całkowitej nieobecności społecznej i mentalnej. Proszę mi nie przeszkadzać" (Szabłowski 2003/2004: 30). Artystka chciała „dominującą perspektywę" śmierci („patrzenie oczami osoby żyjącej na umierającą i zmarłą, czyli śmierć Innego"), odwrócić i dokonać „symulacji doświadczenia oglądu własnego odejścia z perspektywy osoby niby-nie-żyjącej, która jednak wciąż istnieje i działa w jakiejś nieokreślonej przestrzeni" (Szabłowski 2003/2004: 30).

Na cmentarzu pojawiło się sporo osób, większość niewtajemniczonych w kulisy przedsięwzięcia. W obrzędzie brała też udział przebrana artystka. Rozpoznano ją, wynikła awantura. „Wiele osób czuło się obrażonych" – jak pisał współpracownik i kurator późniejszej wystawy – Stach Szabłowski (Szabłowski 2003/2004: 31). Wystawa zorganizowana na podstawie opisanej akcji została zatytułowana „Widziałam swoją śmierć". Obejmowała filmy ukazujące miejsca związane z artystką, proces murowania domu i krypty grobowca, ceremonii „pogrzebu" oraz wywiady przeprowadzone „na gorąco" z krytykami, artystami i przyjaciółmi. Na wystawie artystka prezentowała także cykl fotografii z ceremonii oraz zainscenizowane zdjęcia siebie samej (Lewandowski 2003/2004: 18).

Dla Janin akcja miała charakter inicjacyjny[5], 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. [...] Materiałem pracy jest doświadczenie, nie tylko osobiste, ale też ogólne, które zaistniało pomiędzy mną a innymi" (Szabłowski 2003/2004: 30, 31).

Janin dotkliwie odczuła reakcje wspólnoty na złamanie *tabu* śmierci:

> „Zaufałam moim zawodowym przyjaciołom, ludziom, którzy ze mną współpracowali i tym, którzy interesowali się moją pracą. Wiele z tych osób zawiodło. Po prostu zachowali się podle wobec mnie. Opuścili mnie. Mówili różne rzeczy przeciw mojej pracy za plecami. Wystraszyli się. Niektórzy wyparli się współpracy i wiedzy o projekcie. Ktoś wycofał się z zaproszenia mnie na wystawę. Niektórzy próbowali wciągać mnie w kwestie niedotyczące sztuki, sądzono mnie według etyki normatywnej, zresztą głównie na podstawie plotek i kłamstw o mojej akcji. Najbardziej znamienne były głosy w Internecie: wzywano, żeby mnie zabić, »kulka w łeb«, »zakopać ją żywcem«, »zamknąć w więzieniu«, »pogrzebać jej dzieci«, »umarła – niech zniknie ze sceny sztuki«" (Szabłowski 2003/2004: 31).

[5] Warto tu podkreślić, że nie można tego działania uznać za „pełną" inicjację plemienną czy szamańską. Nie ma tu wielu niezbędnych komponentów – choćby doświadczenia cielesnego śmierci, co zresztą artystki tej nie interesuje (Szabłowski 2003/2004: 31).

Zaskoczenie społeczną reakcją na jej przedsięwzięcie, któremu Janin dała wyraz w powyższej wypowiedzi – z mego punktu widzenia – zaskakuje. Zdziwienie artystki świadczyć może o tym, że zaprojektowała tę akcję, nie będąc do końca świadoma tego, że tabu śmierci jest wyjątkowo silne i jego naruszenie budzi gwałtowny sprzeciw społeczności. Janin – jak to pokazują jej słowa – nie była w pełni przygotowana na konsekwencje swej akcji. Dodatkowo, co trzeba podkreślić, niepoinformowani o fikcyjności wydarzenia jego uczestnicy zostali „wprowadzeni w maliny" – tu artystka też nie była przygotowana na spotkanie się z konsekwencjami zastosowania triku, oszustwa. Triksterzy – jak wiadomo – nie są kochani przez ogół.

Wielkim tematem sztuki jest wojna – w jej kontekście artyści współcześni szczególnie często mówią o śmierci. Joseph Beuys wciąż w swych pracach odnosił się do własnej biografii – okresu wojny i spotkania się ze śmiercią po zestrzeleniu jego samolotu. Andrzej Wróblewski malował rozstrzelanych. Kantor, powracający wciąż do swych doświadczeń z dzieciństwa i wojny, przyznał, że jego teatr należy do „sfery śmierci", Christian Boltanski, sięgając w głąb własnych przeżyć, także dziecięcych, mierzy się ze śmiercią. „Wszyscy jesteśmy martwymi dziećmi. Nosimy w sobie ciała dzieci" – mówił artysta (Jakubowicz 2001: 84).

O czym może świadczyć zainteresowanie problematyką śmierci obecne w sztuce współczesnej? Eliade wielokrotnie wskazywał, że w świadomości *homo religiosus* śmierć symbolizuje stan amorficzny, przeżycie śmierci (np. w trakcie inicjacji czy procesu alchemicznego) spełnia zadanie regresji do chaosu poprzedzającego porządek. Dzięki doświadczeniu śmierci adept zyskuje moc. Zresztą śmierć fizyczna, kończąca życie na tym świecie, była pojmowana jako mądrość, „Wielka Inicjacja" (Eliade 1993: 150; Eliade 1999: 276–277). Doświadczenie śmierci ma charakter transgresyjny także w polu sztuki współczesnej – artysta i widz/uczestnik są przenoszeni w „inny świat", są poza strukturą, wchodzą w sferę liminalną.

W kontekście zainteresowania artystów problematyką śmierci, nie od rzeczy będzie przywołanie myśli Nietzschego: „Metafizyczna radość z tragiczności jest przekładem instynktownie nieświadomej dionizyjskiej mądrości na język obrazowy: bohater, najwyższe zjawisko woli, unicestwiony zostaje ku naszej uciesze, ponieważ jest przecie tylko zjawiskiem, a zniszczenie jego nie dotyka wiecznego życia woli" (Nietzsche 2006: 74–75)[6]. Zainteresowanie śmiercią jest – moim zdaniem – fragmentem procesu zbliżania się sztuki współczesnej do idei autora „Narodzin tragedii". Według Georgesa Bataille'a, pilnego czytelnika Nietzschego, obcowanie ze śmiercią „otwiera" na „pustkę": „pustką jest trup, którego śmierć uczyniła

[6] Zob. rozdział „Dionizyjska sztuka współczesna?".

nieobecnym, pustką jest związana z tą nieobecnością zgnilizna" (Bataille 1999: 64).

Sztuka współczesna jak widać często staje się sferą kontaktu z różnie pojmowaną i odczuwaną śmiercią. Może to być własnoręcznie zadawana śmierć zwierzęciu; zbliżająca się lub zagrażająca w wyniku choroby śmierć własna; samobójstwo, przeżywanie śmierci, z którą artysta spotkał się w czasie wojny. Tak czy inaczej sztuka jest przestrzenią, w której można dotknąć śmierci, która – jak w każdym społeczeństwie – jest otoczona tabu, i – co charakterystyczne dla (po)nowoczesności – wyparta ze świata społecznego i zarazem zbanalizowana (por. np. Bauman 1997: 160 i nast.). Są to – co moim zdaniem pokazują opisy prac i wypowiedzi artystów – doświadczenia transgresyjne (przekroczenie granic narzuconych przez społeczeństwo) traumatyczne, transformujące – inicjujące: w ten sposób artysta dotyka nieznanych mu treści społecznej i jednostkowej świadomości i nieświadomości. W ten sposób dostaje się w antystrukturalną sferę tego, co liminalne. Śmierć spotykana w procesie twórczym przynosi „nowy początek", stanowi wstęp do zdobycia nowej tożsamości, otwarcia się na nowy świat. Ta zasada jest charakterystyczna dla systemu inicjacyjnego – wszak inicjacja, wtajemniczenie w nowe wymiary bytu czy etapy życia zasadza się na śmierci starej tożsamości inicjowanego i narodzinach nowej (zob. Eliade 1997).

Bluźnierstwo, herezja, profanacja

Śmierć nieraz pojawia się w przeżyciach i w procesach twórczych będących częścią wtajemniczeń oferowanych przez sztukę współczesną w bardziej subtelnej formie, jako śmierć wiary, poglądów, idei, fragmentów „starego ja". Wielu twórców pragnie zakwestionować – uśmiercić – uznane *sacrum*, religijne *status quo*. Artur Żmijewski powiedział o artystach, z którymi przeprowadził wywiady zebrane w głośnej książce „Drżące ciała": „Nie chcą być ubrani w mit, albo też szukają innego mitu" (Cichocki 2008: 8).

Artystyczna transgresja religijna wiąże się często z utratą wiary czy postawą ateistyczną. Jerzy Nowosielski w jednym z wywiadów użył paradoksalnej formuły: „moje przeżycie ateizmu było przeżyciem ściśle religijnym" (Podgórzec 1985: 13). W jaki sposób ateizm może być przeżyciem religijnym? Nowosielski gdzie indziej wyjaśnił: „Etap ateizmu [...] traktuję w kategoriach metafizycznych. Człowiek odczuwa, że nie ma rzeczywistości metafizycznej, i wówczas w gruncie rzeczy znajduje się w stanie szalenie metafizycznym, kiedy świadomość dotyka jakiegoś dna" (Ławniczak 1993: 34, za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 14).

Niewątpliwie metafizycznego dna dotykają rytuały Hermana Nitscha. Można też zwrócić uwagę na jego „Obrazy chlapane" z wczesnych lat 60.,

które opatrzone są religijnymi tytułami: „Droga krzyżowa", „Ściana biczowników", „Tryptychon krwi krzyżowej".

> „Czerwoną farbę wiedeński akcjonista chlapie na płótno, która spływa po nim i tworzy w ten sposób graficzne i reliefowate struktury. Obrazy te prezentowane są po części w religijnym kontekście, wśród rzymskokatolickich ołtarzy z monstrancją i komżą: symboli nieobecnego księdza. Zaplamiona koszulka malarza jest dowodem jego akcji artystycznej, niby krucyfiks rozpięta na obrazie" (Usakowska-Wolff, Wolff 2006).

Prace Roberta Rumasa, innego krytyka religijności, podchodzą do *sacrum* z odmiennej strony. Religia – według Rumasa – stała się „martwym systemem", „systemem represyjnym, negatywnym" (Zydorowicz 2005: 178). Jego instalacja z 2000 r. „Las Vegas", na którą składały się posągi Matki Boskiej płaczącej monetami („płaczące figury") krytykowały obrzędowość, komercjalizację religii, rynek dewocjonaliów, uwikłanie religii w machinę polityczno-ekonomiczną itd. (Zydorowicz 2005: 177). „W końcu podobnie jak Luter przybił swoje tezy do drzwi uświęconego kościoła, tak ja zastępuję łzy monetami, każę »płakać« świętej madonnie pieniędzmi" – mówił artysta (Rauchenberger, Kölbl 2007).

Jego inna instalacja z 1994 r. pokazała bogoojczyźniany kontekst polskiego katolicyzmu i odniesienia do obrzędowości ludowej – na tandetnej lampie jarzeniowej umieszczony został napis: „BÓG w mojej OJCZYŹNIE jest HONOROWY", na półce obok stał rząd słoików, „w których »zamarynowane« zostały hostie, komunikanty, plastikowe figurki, obrazki Matki Boskiej, biało-czerwona flaga, a wszystko to wymieszane z monetami, muszelkami i wędliną". W ramach tego projektu artysta sprzedawał wecki za pośrednictwem internetu w cenie 100 złotych za sztukę (Zydorowicz 2005: 173). „Sacrum jest zaweckowane – mówił Rumas – odłożone na potem, poddane hibernacji, a nuż na wszelki wypadek, bo może się jeszcze przydać..." (Ziarkiewicz 1995: 63, za: Zydorowicz 2005: 176).

W ramach pracy „Termofory" z 1994 r. Rumas położył na gdańskim, a później brukselskim deptaku figury Jezusa, a na nich przejrzyste plastikowe worki wypełnione wodą. W obu miastach sprowokowało to wiernych do takiej samej reakcji: rzeźby zostały przez przechodniów wydobyte spod foliowych worków i przeniesione na czele procesji do kościołów. „Figury zostały niniejszym resakralizowane – pisał o tej pracy Jacek Zydorowicz – za sprawą fanatycznego tłumu poprzez »uwolnienie« ich z profanicznych okowów sztuki" (Zydorowicz 2005: 173). Rumas dokonuje – jak sam przyznał – krytyki ideologii leżącej u podstaw religii:

> „Ja nie zajmuję się religią w kontekście wiary czy jej braku, nie interesuje mnie żaden jej teologiczny aspekt. Traktuję katolickie ikony czy też, szczegółowiej,

> paramenty religijne jako nośniki znaczeń, mające konkretny kontekst i pełniące funkcję w społecznym oddziaływaniu. Według mnie, wiara stanowi kwestię ideologiczną. Natomiast profanacje, którym poddaję elementy znaczące dla religii, uwypuklają manipulacje. Religia konstruuje doktrynalny i całościowy obraz świata, który może zostać bardzo łatwo wykorzystany do celów społecznych, czy też politycznych. Jest to swego rodzaju oparta na fundamentalizmie ekonomia teologiczna" (Rauchenberger, Kölbl 2007).

Profanacja Rumasa miała ukazać „ekonomię" i – można dodać – „politykę teologiczną", i w ten sposób przyczynić się – czego prawicowi krytycy sztuki nie chcą dostrzec – do „rewitalizacji chrześcijańskiej religijności" (Zydorowicz 2005: 178). W tym celu Rumas badał głębie nieświadomości zbiorowej i tkwiące tam symbole religijne. Artysta figurę Madonny – co wydaje się być zainspirowane Jungowskimi tezami o „Czwórcy Świętej" i wypartym przez chrześcijaństwo żeńskim pierwiastkiem (zob. Jung 1993a: 169–247) – wykorzystał do eksploracji żeńskich symboli i *sacrum* kobiecego. Artysta wprost odwołał się do psychologii i filozofii Lacana:

> „Maria jako symbol kobiecości jest, w lacanowskim sensie, pustką, którą mężczyzna wypełnia znaczeniem. Została ona paradoksalnie zamieniona w symbol kobiecości, desygnując dobro i macierzyństwo, choć tradycja przypisuje jej dziewictwo. Stanowi ona również postać bardzo zmysłową, jednakże ta zmysłowość musi być sublimowana w religijnych przedstawieniach i poprzez zakaz stanowiący centrum sacrum. Miłość, także ta czysto zmysłowa, jest wpisana w religijną relację, jest jednak skrzętnie skrywana. Ujawniając te niekonsekwencje i paradoksy, obnażamy zarazem korzeń, na którym ufundowano religię – ideologię" (Rauchenberger, Kölbl 2007).

Religijne *status quo* kwestionuje także Paweł Althamer. „Boga nie sposób opisać słowami, można tylko doświadczać jego obecności. Dawniej służyły temu świątynie – ciche i puste. Kiedyś chciałem wejść do kościoła, ale drzwi już zamknięto, bo godziny pracy minęły. Bardzo to mnie zmartwiło i uświadomiło mi, że muszę szukać kościoła gdzie indziej" – mówił w wywiadzie (Żmijewski 2008c: 61–62). Duchowość – jego zdaniem – można znaleźć wszędzie, także na blokowisku. Każdy z nas powinien indywidualnie szukać doświadczenia kontaktu z *sacrum*. Na przykład Boga – jak twierdzi – „odnalazł" w swojej córce Weronice. Doświadczenie „pełnego otwarcia wrót do Boga" czy „istoty nirwany" Althamer mógł zaznać dzięki marihuanie, LSD i *peyotlowi* (Żmijewski 2008b: 55, 56, 61)[7].

A więc bluźnierstwo (czyn przez większość uznawany za bluźnierczy) w celu odnowienia religijności? Na to też może wskazywać przypadek Jacka Markiewicza, który w trakcie nabożeństw Kościoła Zielonoświątkowego

[7] Zob. rozdział „Odmienne stany świadomości".

doznał „ekstazy i radości", „kontaktu z Bogiem", „natchnienia Duchem Świętym", „mówienia językami", słyszał „w głowie anielską modlitwę" (Kozyra, Żmijewski 2008: 275). Markiewicz w swej akcji będącej sprzeciwem wobec katolickiej religijności modlących się do „niby-boga" przytula się nagim ciałem do krucyfiksu. Tłumaczy: „I mimo wszystko jest to praca religijna – o uwielbieniu Boga. Liżąc wielki, średniowieczny krucyfiks, dotykając go nagim ciałem, obrażając go, gdy leży pode mną, modlę się do Prawdziwego Boga" (Kozyra, Żmijewski 2008: 276).

Wykorzystajmy do zrozumienia fenomenu bluźnierstw dokonywanych w polu sztuki punkt widzenia Georgesa Bataille'a. Dostrzegł on „degenerację" w wyeliminowaniu transgresji z religijności. Otóż, według niego, „podstawą chrześcijaństwa" jest „niezrozumienie świętego charakteru transgresji", „zakaz stał się absolutny". Chrześcijaństwo ukryło wiedzę o tym, że „*sacrum* i to, co zakazane, tworzą jedno, że dostęp do *sacrum* dany jest w gwałcie wykroczenia" (Bataille 1999: 91, 123). Ta wizja jest analogiczna do Jungowskiej, wedle której chrześcijaństwo zepchnęło pewne aspekty boskości (diabeł, kobiecość) w sferę cienia (Jung 1993a: 37). Poglądy Bataille'a wpisują się w mit gnostyczny: „Diabeł – anioł lub bóstwo transgresji (nieposłuszeństwa i buntu) został wygnany z boskiego świata. [...] W tym właśnie, co w nim było święte, widziano profanację". Paradoks tkwiący w chrześcijaństwie polega na tym, że mówi ono: „[...] dostęp do *sacrum* jest złem" (Bataille 1999: 119, 123).

Krystyna Czerni w jednym ze swych tekstów wskazała, że podejmowana przez artystów XX i XXI wieku krytyka religii wiąże się z formą jej realizacji, funkcjonowania instytucji religijnej. „Bardzo często bowiem kwestionowane jest nie tyle samo *sacrum*, ile jakaś jego karykatura, jego fałszywie odbierana namiastka; atakowany bywa nie bezpośrednio Chrystus, Bóg, ale »chrześcijaństwo stosowane«, religia czy nawet tylko jej forma kultowa" (Czerni 1989: 194). W tym kontekście można powiedzieć – za Žižkiem – o identyfikacji porządku symbolicznego i zawartego w nim „wielkiego Innego". Wielki Inny „to substancja jednostek, które się w niej rozpoznają, fundament ich całej egzystencji, punkt odniesienia dostarczający ostatecznego horyzontu znaczenia" (Žižek 2008: 23). Žižek pisał:

> „[...] wielki Inny może zostać uosobiony lub urzeczowiony w pojedynczym podmiocie: »Bogu«, który jest »gdzieś tam«, skąd pilnuje mnie i nas wszystkich albo Sprawie, która mnie angażuje (jak Wolność, Komunizm, naród) i za którą jestem gotów oddać życie. Kiedy rozmawiam z kimś, nigdy nie jestem tylko »małym innym« (jednostką) w interakcji z innymi »małymi innymi«: zawsze musi być tam również wielki Inny" (Žižek 2008: 22).

Ważną dla polskiej sztuki była wystawa zatytułowana „Irreligia" (2002 r.), której kuratorem był Kazimierz Piotrowski – *nota bene* absolwent

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. „Irreligia – tłumaczył Krzysztof Stanisławski – to określenie postawy wobec religii, która nie kwestionuje przedmiotu wiary (czyli nie jest anty-religią), wyraża jednak wątpliwości wobec niektórych jej założeń, dogmatów czy rytuałów" (Stanisławski b.d.). Z kolei Iza Kowalczyk interpretowała przesłanie wystawy w ten sposób:

> „Tytuł wystawy *Irreligia* mającej miejsce w Brukseli odnosi się do gry słów między irracjonalnością a religią, a więc wskazuje na to, co rozgrywa się w obszarze pomiędzy sferą sacrum a profanum, co łączy te dwie sfery. To, co znajduje się na granicy religijności ociera się o mroczną sferę profanacji, ale też grozy i cielesności. Wskazuje więc na to, co przez religię jest odrzucone, bo nie nadające się do zracjonalizowania, coś, co dotyczy jeszcze obszaru religii, ale już poza nią wykracza. Jest to sfera ciemna i tajemnicza, ale zarazem też pociągająca i uwodząca. [...] To wadzenie się z Bogiem, dotykanie spraw ducha, wartości i świętości z jednej strony, a systemu religijnego jako systemu władzy – z drugiej, zmusza nas do zastanawiania się nad wartościami, nad ich znaczeniem w życiu współczesnego społeczeństwa" (Kowalczyk b.d.).

Według Kowalczyk, ta wystawa mówiła „o znaczeniu i miejscu religii we współczesnym społeczeństwie, o poszukiwaniu wartości, o wykorzystaniu religijnych symboli czy wreszcie o ubezwłasnowolnieniu jednostki wobec wielkich systemów religijnych" (tamże).

Ciekawej interpretacji bluźnierstwa w sztuce współczesnej dokonała Eleanor Heartney. Jak zauważyła, większość autorów głośnych skandali artystycznych o tle religijnym w USA (np. Robert Mapplethorpe, Andreas Serano, Karen Finley, Robert Gober, Rene Cox, Jerry Boyle) wychowywanych było w rodzinach katolickich. Ci artyści, zdaniem Heartney (uważam, że w tym kontekście należy wymienić też Rumasa i Markiewicza), w sposób specyficzny łączą radykalnie obnażoną cielesność z symbolami religijnymi. „Niezależnie bowiem od tego, czy używają symboliki chrześcijańskiej, czy rezygnują z niej, wszyscy oni tworzą prace skupione w jakiś sposób na ciele, koncentrując się na fizyczności, na płynach ciała, wydzielinach, biologicznych procesach cielesnych, także zachowaniach seksualnych" (Heartney 2006: 21). Fakt zainteresowania cielesnością wyzwoloną spod jarzma kanonu kulturowego i dogmatu religijnego, według Heartney, ma paradoksalnie „swe źródło w cielesnym aspekcie Planu Zbawienia". Zainteresowanie ciałem wynika z wysokiej waloryzacji cielesności w katolicyzmie – choćby przejawiającej się w cielesności Chrystusa.

> „Status Chrystusa jako słowa stającego się ciałem tworzy sytuację, w której ciało jest niczym brama, przez którą ludzkość zbliża się do Boga. Aby przedstawić prawdy wiary katolicyzm w znacznie większym stopniu niż protestanckie odmiany chrześcijaństwa bliski jest zmysłowemu doświadczaniu sztuk wizualnych" (Heartney 2006: 21).

Z tej perspektywy widać inne aspekty prac Mapplethorpe'a czy Serana:

> „Mapplethorpe, zauroczony pięknem tradycyjnej sztuki katolickiej i jej rytuałów, sprzeciwił się negacji swej seksualności przez katolicyzm. Fotografował się w diabelskich rogach, łącząc ikonografię sztuki religijnej z estetyką gejowskiej pornografii. Odpowiedzią wypędzonego z Raju niczym Lucyfer było odwrócenie tradycyjnego odbioru fizycznej ekspresji jako metafory związku z Bogiem. [...] Prace Serana skupiają się na przeistoczeniach, transformacjach – istoty i rzeczy uważane za marne, niższe, upadłe (płyny ciała, surowe mięso, prostytutki, bezdomni, zwłoki) przeistacza w obrazy, które wydają się świecić boskim światłem. Słynny »Piss Christ« jest częścią serii przedstawiającej święte figurki, pospolite dewocjonalia, które świecą nieziemskim światłem, kiedy są fotografowane przez substancje, takie jak mocz, krew, mleko, woda. Prace te grają z naszym poczuciem dyskomfortu związanym z procesami ciała, wydzielinami, ale przede wszystkim przywołują przeistoczenie substancji, takich jak mleko Marii czy krew Chrystusa, w przekaźniki boskiej chwały" (Heartney 2006: 22–23).

To „sprośne" i „bluźniercze" w formie zainteresowanie ciałem, które wydaje się sprzeczne z katolicyzmem, ma w istocie swe głęboko tkwiące w nieświadomości zbiorowej korzenie religijne. To, co z pozoru bluźniercze, może być ufundowane na nieuświadamianych fundamentach religijności. Wszak przekroczenie rodzi się z zakazu i go potwierdza. „Prawda zakazów jest kluczem do naszej ludzkiej postawy. [...] Doświadczenie prowadzi do transgresji spełnionej, udanej, która podtrzymuje zakaz po to, by się nim rozkoszować. [...] Transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem" – pisał Georges Bataille (Bataille 1999: 42, 68). Mapplethorpe czy Serano, według Heartney, „poszerzają nasze rozumienie związku religii i twórczej wyobraźni", „postulują bardziej otwartą definicję wiary i duchowości" (Heartney 2006: 23).

W dwudziestowiecznej sztuce bluźnierstwo przyjmuje jeszcze inny wymiar: artysta wchodzi w kompetencje Boga. Orlan, znana i kontrowersyjna artystka, która swe ciało poddaje szokującym przemianom, przyznała się do swego bluźnierczego buntu: „Moja praca zwraca się przeciwko temu, co wrodzone, przeciwko temu, co nieubłagane i zaprogramowane, przeciwko naturze i DNA, wreszcie przeciwko Bogu... Moja praca jest bluźniercza" (Orlan 1996: 28, za: Ryczek 2006: 187, przyp. 101). Orlan pozuje do zdjęć jako Madonna i Wenus, zestawiając ze sobą katolickie uduchowienie z wyuzdaniem. W swych akcjach staje się świętą, przedmioty przez siebie używane w performansach wystawia i sprzedaje jako relikwie. Pierwiastek religijny pojawia się w jej sztuce w kontekście transgresji, parodii, groteskowego odwrócenia (Durand 2004: 212). Jak stwierdziła Eleonor Heartney, Orlan jest heretyczką, gdyż przywraca zapomniany w kulturze

chrześcijańskiej kult cielesności, jej sztuka inspiruje się przypadkiem Sade'a i Bataille'a. Łączy rozkosz i winę, sadyzm i masochizm, *sacrum* i *profanum*. Zaznacza się tu wpływ – zdaniem Heartney – podobnie jak w przypadku Mapplethorpe'a i Serana, swoistej katolickiej cielesności, która zupełnie jest nieobecna w protestantyzmie (Heartney 2004: 225)[8].

Bluźnierstwa, herezje, ateizm, jak sądzę, to tylko „inne", antystrukturalne doświadczenia duchowe wbudowane w pole sztuki XX i XXI wieku i eksplorowane przez wielu artystów. To doświadczenia *sacrum* niezorganizowanego, obcego życiu codziennemu społeczeństwa (po)nowoczesnego. To doświadczenia, które – tak jak spotkania ze śmiercią fizyczną – mają otwierać na świat realny, wyzwolony z pozoru, konwencji, złudzeń.

Świat realny

„Dada jest stanem ducha" mówił w 1922 r. Tristan Tzara (Richter 1983: 326). Parę lat wcześniej, w 1914 r. futurysta Severini oświadczył: „Chcemy w dziele sztuki zawrzeć wszechświat. Przedmioty już nie istnieją" (Severini 1988: 300). „We wszystkich rzeczach tkwi prawda ostateczna" – mówił w latach 20. niewiążący się z żadnym ruchem artystycznym Brâncuşi (Carneci 2000: 48). W tym okresie Witkacy poszukiwał „czystej formy" i „przeżyć metafizycznych". Surrealiści od lat 20. dążyli do „nadrealności". Futurysta Boccioni chciał wyrazić – jak mówił w 1914 r. – „doznanie psychiczne i totalne", a nie tylko „czysto wzrokowe" (Boccioni 1914: 313, za: Baumgarth 1988: 103). Mówił o „praformie" czyli „formie zasadniczej", dzięki której przedmiot może istnieć, jak też o „parapsychologii" – sile przedmiotów i o „ruchu absolutnym", który jest „oddechem lub biciem serca przedmiotu". Wymyślił też „transcendentalizm fizyczny" – rodzaj kontemplacji, „za pomocą której artysta sięga do istoty rzeczy" (Boccioni 1988: 322, 325, 336; Baumgarth 1988: 255). Futurystom chodziło o „danie najistotniejszego wyrazu malarskiego absolutowi", chcieli malować „symbole powszechnej wibracji" (Boccioni i in. 1977: 274, 276). „Manifest techniczny malarstwa futurystycznego" z 1910 r. wspominał o odczuwaniu „tajemniczych przejawów zjawisk mediumicznych" (Baumgarth 1988: 229).

Nie tylko początek XX wieku obfitował w artystyczne próby dojścia do absolutu. Elżbieta Cieślar, współczesna artystka polska, mówiła: „Sztuka jest zjednoczeniem bardziej lub mniej intymnym z uniwersum, a nawet rzeczywistą z nim identyfikacją". Sztuka, tak jak mistyka, zdąża „do przekroczenia zwykłych sposobów egzystencji" (w: Baraniewski 1991: s. nlb.). Artyści współcześni „dokonują transcendowania", „budują struktury ducha" (Brach-

[8] Więcej o sztuce Orlan w rozdziale „Ciało".

-Czaina 1984: 213). Krzysztof Bednarski, mówiąc o inspiracjach swojej sztuki, przyznał: „Zawsze byłem zafascynowany bezpośrednim aktem, czynieniem całym sobą, totalnością przeżywania". Przecież: „To, co najistotniejsze, jest niewidzialne" (Żmijewski 2008e: 93). Andrzej Lachowicz, polski konceptualista, zaprojektował w latach 70. „sztukę ekstremalną", broniącą indywidualności człowieka, tworzącą nową formę samoświadomości, która pozwala „widzieć i wiedzieć więcej". „Dziedziną funkcjonowania sztuki jest świadomość" – pisał artysta – „Przekraczając istniejące granice i stereotypy, wytwarza nową wartość ekstremalną, która nim się stanie nowym stereotypem, odkrywa to, co niepoznane" (Lachowicz 2008a: 73, 75; Lachowicz 1981b: 44, za: Ronduda 2008: 20).

Polska performerka, Natalia LL, poszukiwała od lat 70. „wewnętrznej iluminacji poprzez sztukę"; chciała „zawrzeć w sobie makro- i mikrokosmos" i zostać „medium dla odtwarzania makrokosmosu w warunkach ziemskich" (Natalia LL 2004a: 76–78; Natalia LL 2004c: 71). Jerzy Nowosielski mówił wielokrotnie o „drugiej stronie":

> „Trzeba powiedzieć, że znajdujemy się na skraju wielkiej dziury metafizycznej. Wszystko się niejako wywróci na drugą stronę. I właśnie sztuka pomoże nam przenieść na tę drugą stronę naszą rzeczywistość. Sztuka nas zbawi" (Podgórzec 1993: 23, za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 77).

> „Sztuka to działanie duchowe. Działanie duchowe, które usiłuje wyprowadzić nas z sytuacji istot wygnanych z raju" (Podgórzec 1985: 183).

W inny sposób od Nowosielskiego przechodzi na „drugą stronę" Roman Stańczak: odwraca on od lat 90. rzeczywistość na drugą stronę w sposób dosłowny – „przenicowuje" różne przedmioty materialne (np. „Wanna", „Czajnik") lub byty pochodzące z rzeczywistości medialnej (dziennik telewizyjny, teledysk). Sztuka tego artysty, pomimo swoistej ironii, ma charakter „ezoteryczny": szuka drogi do istoty – do tego, co tkwi „wewnątrz" (Żmijewski 2008l: 326).

Kreacja – kategoria początkowo przynależna jedynie Bogu, została z czasem przypisana także artyście, który na wzór Boga stał się w XIX wieku kreatorem. Paul Klee bardzo dobrze to wyraził (lata 20.):

> „Sztuka prowadzi nieświadomą grę z rzeczami ostatecznymi, a jednak naprawdę ich dosięga. Podobnie jak dziecko naśladuje nas w swojej zabawie, tak my w tej grze, jaką jest sztuka, naśladujemy siły, które stworzyły i stwarzają świat" (Klee 1964: 40, 42, za: Kotula, Krakowski 1973: 101).

> „Z abstrakcyjnych elementów formalnych [...] powstaje w końcu kosmos form, który wykazuje tak wielkie podobieństwo do wielkiego dzieła stworzenia, że

wystarczy tchnienie, aby wyraz przeżycia religijnego, religia, stał się faktem" (Klee 1977b: 290–292).

Do dziś funkcjonuje mit artysty jako kreatora i – trzeba przyznać – ma się całkiem dobrze. O tym świadczyła choćby 53. edycja Biennale w Wenecji, która odbyła się w 2009 r. Jej tytuł nie pozostawiał wątpliwości: „Tworzenie światów". Przyjrzyjmy się kilku pracom tam wystawionym.

Tomas Saraceno, stosunkowo młody artysta (ur. w 1973 r. w Argentynie) w instalacji „Galaktyka tworzy się wzdłuż włókien, jak kropelki wzdłuż nici pajęczej sieci" zbadał konstelacje. Ta praca została skonstruowana z czarnych elastycznych lin rozciągniętych pomiędzy ścianami, sufitem i podłogą wymalowanego na biało pomieszczenia. W centrum instalacji widać było dwie utkane z tych samych lin kule/sfery, a w nich mniejsze. Wszystko kojarzyło się z pajęczyną (co sugeruje tytuł), jak też dwiema galaktykami. Zobaczyłem też tu odniesienie do starej koncepcji związku makro- i mikrokosmosu. Dwie kule w sercu tego dzieła równie dobrze mogą być interpretowane jako zbliżające się do siebie komórki lub atomy. Instalacja ta, mimo swoich wielkich rozmiarów, miała bardzo oszczędny, subtelny, wręcz „minimalistyczny" charakter. Warto dodać, że dodatkowe wrażenia dostarczała możliwość wejścia w obszar tej instalacji, krążenia pomiędzy rozciągniętymi linami, dotykania materiału (zob. Birnbaum, Volz 2009b: 146–147, zob. też http://www.youtube.com/watch?v=1YBiwGiT_FY).

Iván Navarro w Pawilonie Chilijskim pokazał „Celę śmierci" (zob. Birnbaum, Volz 2009a: 20–21). W pomieszczeniu było kilkanaście szklanych drzwi ustawionych rzędem obok siebie. Każde drzwi były podświetlone i wyposażone w lustro, tak by tworzyć złudzenie korytarza ciągnącego się za drzwiami w nieskończoność, niknącego w mroku. Za pomocą iluzji wzrokowej osiągnął wrażenie transcendencji, jego praca stanowiła „reprezentację nieskończoności" (Arévallo 2009: 20). Tytuł jego dzieła jest wieloznaczny, obok znaczenia dosłownego widoczne było też przesłanie metaforyczne, co sugerował też tytuł całego pawilonu: „Próg". „Cela śmierci" to obszar doświadczenia progowego, śmierci *ego*, miejsce przemiany, z którego wiedzie wiele korytarzy w nieskończoność.

Zoltan Novak w malarskim dyptyku „Konwersacja" ukazał siedzących naprzeciw siebie kobietę i mężczyznę, obrysował ich ciała jaskrawo żółtymi, fluorescencyjnymi konturami (aura?). Postacie zostały połączone ze sobą spiralną wiązką przepływów, zapewne elektronicznych, wychodzących z serca (czakry serca?) na tle układów scalonych, figur przypominających *chipy* (Birnbaum, Volz 2009a: 24, por. Plančić 2009: 22).

Jedną z najważniejszych prac wystawionych na Biennale w 2009 r. była – moim zdaniem – „Ttéia" Lygii Pape. Ta bardzo subtelna i piękna instalacja została skonstruowana ze złotych nitek rozpostartych od sufitu do podłogi,

uformowanych w podświetlone ażurowe bryły o podstawie kwadratu. Tworzyło to wrażenie krzyżujących się i zanikających miejscami promieni. Niewątpliwie, interpretując to dzieło, należy odwołać się do stwórczej mocy światła obecnej w mitach różnych kultur (zob. Birnbaum, Volz 2009b: 122–123).

Te prace i wiele innych (wszystkie?) pokazanych na Weneckim Biennale w 2009 r. zdają się mówić: to sztuka jest prawdziwą kreacją, akt twórczy jest w istocie stwórczym, każde dzieło jest światem. Artyści zaprezentowali oczywiście całe spektrum różnych światów. Rzeczywiście: zwiedzając kolejne pawilony i wystawy towarzyszące, miałem wrażenie, że wchodzę za każdym razem w inny kosmos. Zresztą – jak pokazałem – nie obyło się bez kosmicznych metafor wyrażonych *explicite*.

Wart podkreślenia jest fakt, że ubóstwienie sztuki i artysty rozpoczęło się w okresie, z którego pochodzi Nietzscheański *passus*: „Bóg umarł". „Chcemy zwalczać zaciekle – zapewniał Marinetti na początku XX wieku – fanatyczną religię czasów minionych, religię wyzutą ze świadomości" (Marinetti 1963: 152–155, za: Baumgarth 1988: 74). Stary świat okazał się wyzuty ze świadomości i metafizyki. „Nie ma bóstw strzegących Wielkiej Tajemnicy" – stwierdził Witkacy (Witkiewicz 2002a: 102). Artysta stał się kreatorem w okresie, gdy przemiany nowoczesne nabrały tempa i sama nowoczesność stała się dla wielu synonimem „nowego świata", absolutu, niezakłamanej rzeczywistości. Nowoczesność to „wielka religia tego, co nowe" – pisali futuryści (Prampolini, Pannaggi, Paladini 1987: 341, 343; Boccioni 1988: 324). Według nich, przedstawieniu nowych czasów winna zostać podporządkowana sztuka, której zadaniem jest ukazanie „zasady życia", tj. zasady „powszechnego dynamizmu", którą „malarstwo powinno przekazać w postaci dynamicznego doznania" (Baumgarth 1988: 81). Filippo Marinetti pisał:

> „Żywotna jest tylko ta sztuka, która czerpie swoje składniki z otoczenia. Jak nasi przodkowie czerpali materię z atmosfery religijnej, w której tkwiły ich dusze, tak my winniśmy brać natchnienie z dotykalnych cudów współczesnego życia, z żelaznej sieci zawrotnych szybkości, która oplata Ziemię, z transatlantyków, z dreadnoughtów, z cudownych lotów, które prują niebo, ze ślepej odwagi podwodnych żeglarzy, z zaciętej walki o podbój nieznanego. Czy możemy pozostać nieczuli na szalone pulsowanie wielkich stolic, na psychologię życia nocnego, na niespokojne postacie światowca, kokoty, apasza i alkoholika?" (Marinetti 1963: 152–155, za: Baumgarth 1988: 75).

Także Kazimierz Malewicz w latach dwudziestych poddał się przyciągającej aurze nowoczesności i fantastyki, co widać w jego rysunkach i konstrukcjach widzianych z lotu ptaka, dziwnych układów krzyży i tajemniczych budowli. „Wykonywane przez artystę z gipsu makiety architektonów

i planitów były kubicznymi projektami przyszłych form kosmicznych domów i pojazdów przeznaczonych dla ziemian żyjących w bezprzedmiotowym wymiarze" (Turowski 2002: 20). „Nie po to wytoczył się parowóz z czaszki ludzkiej, by wozić człowieka wraz z jego bagażami, lecz by zagarnąć tysiące czaszek ludzkich do wagonów ludzkiego organizmu i dzięki szybkości siły energetycznej wylecieć z kuli ziemskiej" – pisał Malewicz (Malewicz 2002: 431). Suprematyzm nie ma „nic wspólnego z techniką ziemskiej powierzchni": „Wszystkie organizmy techniczne również nie są niczym innym jak maleńkimi sputnikami – cały żywy świat gotowy jest ulecieć w przestrzeń i zająć tam osobne miejsce. Przecież w rzeczy samej każdy taki sputnik jest wyposażony w rozum i gotów jest żyć własnym życiem" (Malewicz 1982: 286–287, za: Turowski 2002: 195).

W Manifeście Futurystycznej Sztuki Sakralnej postawiono pytania o „duchowość, zwłaszcza w kontekście bliskich stosunków ludzkości z maszyną", jak też zastanawiano się nad „duchowymi implikacjami fizycznego uwolnienia się od ziemi" (Rogozińska 2009: 138, przyp. 82). To dzięki obcowaniu z maszynami możemy przekroczyć ograniczenia stereotypu i pozoru, bowiem „mechanizmy oczyszczają nasze oczy z mgły nieokreśloności". Tak naprawdę nie ma między ludźmi i maszynami różnicy. „Odczuwamy jak maszyny, czujemy się zbudowani ze stali, my też jesteśmy maszynami, my też jesteśmy zmechanizowani!" (Prampolini, Pannaggi, Paladini 1987: 341). Maszyna jest też „symbolem tajemniczej siły twórczej". Maszyna staje się „nowym bóstwem" (Prampolini, Pannaggi, Paladini 1987: 341, 343; Boccioni 1988: 324). Według Ryszarda Kluszczyńskiego „Poddanie się magicznemu mechanizmowi MASZYN pozwala nam wykroczyć poza ludzką zdolność wyobrażania" (Kluszczyński 1996: 6, za: Grzonka 2007: 25). Józef Robakowski, artysta *video-art*, stwierdził, że „dzięki nowej technologii możemy przekroczyć naszą wyobraźnię. Technologia połączona z możliwościami percepcyjnymi artysty daje większą możliwość docierania do rzeczywistości, odkrywania jej, wyzwalania pewnych energetycznych sił" (Robakowski 2007b: 122). Niewątpliwie ciąg dalszy tej fascynacji widać w sztuce multimediów i internetu.

Artyści XX i XXI wieku – jak pokazałem na kilku przykładach – próbują dotrzeć do „prawdziwego świata" wyrwanego z ograniczeń społecznych, pozoru, konwenansów. Tę prawdziwą rzeczywistość różnie – jak widać – percypują i za pomocą różnych środków do niej zdążają. Fakt jednak jest wspólny: chcą przejść „na drugą stronę", chcą dotrzeć do tego, co jest „wewnątrz", co jest „ukryte". W polu sztuki można dokonywać wykroczeń, poszukiwań, odkryć i kreacji. Tu sztuka miesza się z tym, co duchowe i często z tym, co nowoczesne.

Światło, kolor

Zatrzymajmy się chwilę nad środkami, które mają to, co „prawdziwe" oddać lub – lepiej – „otworzyć" na rzeczywistość. Nie sama transgresyjna i inicjująca „treść" przeżycia jest ważna dla artystów, ale i forma, w jakiej owo doznanie zostanie przekazane innym lub nawet przeżyte przez samego autora w ramach procesu twórczego. Zresztą powszechne jest mniemanie, że to właśnie forma jest tą jakością, która odróżnia sztukę od innych sfer kultury (np. nauki)[9]. Dla wielu artystów XX i XXI wieku spirytualnym medium jest światło – w ten sposób w polu sztuki odkrywa się na nowo ezoteryczne znaczenie światła. Oczywiście, umożliwiające widzenie światło w sztukach plastycznych odgrywa fundamentalną rolę, lecz bardzo często twórcy XX i XXI wieku uzupełniają fizyczne znaczenie światła wymiarem metafizycznym. Na sztukę współczesną wywarła duży wpływ teoria Goethego i bazującą na niej teozofia (Jaroszyński 2002: 200–201). Malewicz twierdził, że „Bóg jest światłem", co stanowi wyraźne nawiązanie do teologii ikony (Rogozińska 2009: 98). Także futuryści w swych manifestach posługiwali się dialektyką światła i ciemności: „Poza sferą, w której my żyjemy, rozciągają się mroki. My, Futuryści, wstępujemy na najwyższe promienne szczyty i ogłaszamy się Panami Światła, ponieważ już teraz pijemy z żywego źródła Słońca" (Boccioni i in. 1977: 162). Ślady tego wpływu można nawet znaleźć w twórczości Józefa Robakowskiego, artysty wideo, który przyznał:

> „W Warsztacie Formy Filmowej najtrudniej było nam mówić takim językiem, który byłby językiem światła. Językiem czystego ekranu, wolnego od narzuconych odgórnie intencji [...]. Chodziło nam o coś, co wymknie się poza wyobraźnię. [...] Uchwycić i wyrazić metafizyczny wizerunek rzeczywistości, to jest oczywiście odwieczne pragnienie artysty" (Robakowski 2007b: 116, 141).

Marek Kijewski, polski artysta końca XX wieku, zgłębiał fizyczną i metafizyczną naturę światła, posługując się produktami nowoczesności i jednocześnie inspirując się tradycją ezoteryczną, gnozą, antropozofią Rudolfa Steinera, a także mistycznymi tekstami Pawła Florenskiego (np. „Ikonostas i inne szkice"), których fragmenty zresztą umieszczał jako „tekst generalny" towarzyszący jego (tj. Kijewskiego) dziełom. Nośnikiem światła w jego totemicznych a zarazem modernistycznych instalacjach bywały neony połączone z konstrukcjami ze szkła, metalu i kamienia (Gorządek 2008: 8).

Ze światłem nieodłącznie związany jest kolor. W koncepcjach teozoficznych w światach subtelnych nie ma już kształtów, są jedynie barwy (Jaroszyński 2002: 202–203). Zresztą wystarczy przypomnieć sobie rysunki

[9] O roli formy i mediów więcej w rozdziale „Trudna forma i dziwne media".

teozofów, na których zaznaczali różnymi barwami niewidzialne gołym okiem energie zawarte w aurze i emitowane przez czakramy – ośrodki subtelnych energii. Gnostyckie, dalekowschodnie i teozoficzne idee kolorów wpłynęły znacząco na artystów pierwszej połowy XX wieku. Dla Wasyla Kandyńskiego „kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę" (Kandyński 1996: 62). Kazimierz Malewicz przyznał: „Ja rozsupłałem więzy mądrości i wyzwoliłem świadomość koloru" (Malewicz 1998: 173–174, za: Turowski 2002: 24). Barwami niezwykle ważnymi dla Malewicza były czerń i biel. Szczególne znaczenie tych barw zostało wpisane w cykl kwadratów. „Biały kwadrat na białym tle" jest zwieńczeniem cyklu suprematystycznego i swoistego procesu mistycznego. „Biel ostatnich obrazów – pisze Renata Rogozińska – wyrażała ciszę wiecznego trwania, niezmierzoną głębię Transcendentnego, wskazywała na obszar, gdzie rozciąga się widzialna światłość tego, co absolutnie niewidzialne" (Rogozińska 2009: 98). Biel i czerń oczywiście mają swą moc symboliczną i zarazem aktywizują – jak pokazuje religioznawstwo – różne przeżycia religijne. Na przykład w procesie alchemicznym czerń (*nigredo*) oznacza etap śmierci, sprowadzenie substancji do „*materia prima*, *massa confusa* [...], czyli płynnej, bezkształtnej masy odpowiadającej – na poziomie kosmologicznym – sytuacji pierwotnej, Chaosowi" (Eliade 1993: 150). Biały kwadrat Malewicza jest uznawany za ostateczne wypełnienie idei suprematyzmu, realizacji pustki. W alchemii po fazie *nigredo*, następowało *leukosis*, *albedo*, „białe dzieło", które – jak przypuszcza Eliade – „odpowiada na poziomie duchowym »zmartwychwstaniu«, polegającemu na osiągnięciu pewnych stanów świadomości niedostępnych kondycji świeckiej" (Eliade 1993: 159). Abstrakcyjna supremacja pokrywa się jak widać z procesem alchemicznym. Malewiczowskie kwadraty stały się nowoczesnym *Opus Magnum*.

Yves Klein w swych minimalistycznych i zarazem ezoterycznych „Monochromach" z lat 50. i 60. eksplorował istotę różnych barw, na przykład w jego malarskim języku błękit odzwierciedlał ducha, czerwień – życie. Klein, traktujący sztukę jako sferę medytacji, kontaktu z absolutem, zgłębiał oczywiście błękit, wprowadził też róż, który miał wnosić do jego malarstwa to, co cielesne (Kowalska 1985: 137, Rogozińska 2009: 112–113).

Praca nad kolorem staje się kontemplacją, kolor jest poza słowem, logiką, jest odczuwany emocjonalnie. „Tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. Jego brzmienie ma przyciągać odbiorcę harmonią, poczuciem bezpieczeństwa, to znów w innym momencie czy obrazie budzić lęk, intrygować, wprowadzać niepokój" (Maria Michałowska w: Kowalska 2001b: 127). Wielu z twórców XX i XXI wieku sięgało do mistycznych koncepcji kolorów wykorzystywanych choćby przez tradycyjną sztukę ikony lub „odnowioną" przez Goethego. Kijewski był szczególnie przywiązany do

koloru złotego, któremu nadawał – jak jego poprzednicy – znaczenie ducha i energii.

Niewątpliwie dużą rolę kolor pełni w twórczości Billa Violi, wiodącego artysty wideo przełomu XX i XXI wieku. Jego wideo częstokroć nawiązują kolorystyką do klasycznego malarstwa np. Rembrandta. Jednak wziąwszy pod uwagę treść, ezoteryczny przekaz sugerowany choćby przez tytuły prac, jak też same intencje autora wypowiedziane w wielu miejscach, można mówić o duchowym znaczeniu koloru w jego filmach. Za przykład może służyć choćby błękitne w tonacji „Wniebowstąpienie" (2000) ukazujące mężczyznę z rozwartymi ramionami wpadającego do wody. Renata Rogozińska pokazała wpływ ikony na twórczość tego amerykańskiego artysty na przykładzie pracy z 2001 r. „Niewypowiedziane (Srebro i Złoto)":

> „Złote lub srebrne tło, którym artysta operuje naprzemiennie, jest aluzją do ikony, zwłaszcza do utrzymanej w szarej tonacji ikony świętego Oblicza – najważniejszej relikwii chrześcijaństwa. Religijne konotacje uwypukla jeszcze forma dyptyku, jaką tworzą dwa ekrany. Zjawiające się na nich twarze mężczyzny i kobiety, przymglone, jakby zza zasłony, sprawiają wrażenie wyrwanych z czasu i zanurzonych w wieczności. Widz spoglądając na ich zmieniający się w wolnym rytmie wyraz, jego najdrobniejsze niuanse, które odzwierciedlają bogate spektrum ludzkich emocji, zostaje zachęcony do kontemplowania cierpienia, ale zarazem tajemnicy zmartwychwstania i życia w wieczności, jaką niesie z sobą bizantyjski pierwowzór" (Rogozińska 2009: 131–132).

Apofatyczność, dekonstrukcja, przebudzenie

Na zakończenie tego rozdziału warto zadać pytanie podsumowujące: jak można zinterpretować przedsięwzięcia (dzieła sztuki, akcje), w których na różny sposób artyści wykraczają poza przyjęte normy: doświadczają nicości, obcują ze śmiercią, dokonują profanacji, operują „językiem światła"? Co oznacza, że chcą zniknąć? By zrozumieć lepiej nastawienie artystów pragnących „zerwać zasłonę pozoru", proponuję przywołać trzy koncepcje. Pierwszą z nich będzie teologia apofatyczna (negatywna) – stanowiąca zapomniany nurt teologii chrześcijańskiej.

Apofatycy twierdzili, że „imiona" przydawane Bogu nie mówią nic o nim samym, a bardziej świadczą o tych, którzy próbują absolut nazwać. „Największe", czyli Bóg – jak pisał Mikołaj z Kuzy, piętnastowieczny filozof, matematyk i mistyk – jest „ponad wszelkim imieniem". „Wedle metody teologii negatywnej, w Bogu niczego odnaleźć nie sposób oprócz nieskończoności" (Mikołaj z Kuzy 1997: 57, 111). Nie można go ująć rozumem bazującym na rozróżniającym języku, albowiem „Największe to po prostu byt albo niebyt, albo byt i niebyt, albo ani byt, ani niebyt. I wiele

[przeciwieństw], których ani nie można orzekać, ani pomyśleć"[10] (Mikołaj z Kuzy 1997: 56–57). Autor traktatu „O oświeconej niewiedzy" stwierdził: „wszelkie rzeczy łączy jakiś ukryty przed nami stosunek" (Mikołaj z Kuzy 1997: 67). Skoro ludzki rozum nie jest w stanie objąć „Największego", poznać istoty rzeczywistości, pozostaje do zrobienia jedno:

> „[...] wszystko to, co poprzez zmysły lub wyobraźnię bądź rozumowanie ma jakąś styczność z rzeczami materialnymi, koniecznie trzeba nam »wydalić«, byśmy mogli dotrzeć do zrozumienia jak najprostszego i najbardziej abstrakcyjnego – tam, gdzie wszystko jest jednym, gdzie linia jest trójkątem, kołem i kulą, gdzie jedność jest trójcą, i na odwrót, gdzie przypadłość jest substancją, ciało – duchem, ruch – spoczynkiem itd." (Mikołaj z Kuzy 1997: 64).

Mistyk ten pokazuje: nie jesteśmy w stanie poznać ukrytej pod pozorem rzeczy istoty rzeczywistości, nie mamy języka, który jest w stanie to opisać, należy więc opuścić świat wyobrażeń, który – jak dzisiaj psychologowie i socjologowie twierdzą – jest zdominowany przez nieświadomość jednostkową i świadomość zbiorową. A co z filozofią, która przecież ma dotykać świata prawdziwego? Niestety, także filozofia przegrywa w kontakcie z absolutem, bowiem bazuje na rozróżnieniach, które opisują „ten świat", lecz są nieprzydatne do opisu „Największego" – „Jedności", będącej „zarazem Największym, Najmniejszym i [ich] Zespoleniem" („niepodzieleniem", „zróżnicowaniem" i „zespoleniem"). Filozof jest bezradny w obliczu „Wszystkojedni". Kuzańczyk mówi bez ogródek: „Stąd wynika, że filozofia musi »zwymiotować« wszelkie przedmioty wyobrażeniowe i rozumowe [imanginabilia et rationabilia], jeśli pragnie najprostszym aktem intelektu uchwycić Najwyższą Jedność w jej potrójności"[11]. Dziś wiemy, że filozofowie opisują świat w dostępnym im języku ukształtowanym przez kulturę, jednocześnie reprodukują świadomość zbiorową, nie docierając do tego, co jest „ponadkulturowe", nie przedostają się do tego, co „obiektywne", poruszając się w intersubiektywności. Wszelkie słowa – w co wierzy Mikołaj – a więc kategorie subiektywne i intersubiektywne można i należy „wydalić". To prawda, człowiek jest skazany na niewiedzę, lecz naszym zadaniem jest właśnie poznanie owej niewiedzy: „Im głębszą zdobędziemy wiedzę o tej niewiedzy, tym bardziej zbliżymy się do samej prawdy" (Mikołaj z Kuzy 1997: 51, 65, 66, 101). Mikołaj zaprojektował swoistą metodę abstrahowania:

> „Ten zaś, kto pragnie dotrzeć do sensu, powinien raczej swój umysł wznieść ponad znaczenia i cechy słów, niż trzymać się ich uparcie, skoro nie są one zdolne w pełni sprostać rozlicznym tajemnicom intelektu. Posługując się przykładami,

[10] Przypisy w nawiasach kwadratowych pochodzą od tłumacza.
[11] Jw.

należy tak prowadzić czytelnika, aby [stopniowo] przekraczał rzeczy zmysłowe i pozostawiał je, i żeby bez trudu doszedł do bezpośredniego zrozumienia"[12] (Mikołaj z Kuzy 1997: 48–49).

W istocie, jak marzył Mikołaj, można jedynie się „oczyścić", „otworzyć" na „Największe" – dziś byśmy powiedzieli: otworzyć się na rzeczywistość.

Drugim potrzebnym mi źródłem odniesienia jest pięćset lat późniejsza koncepcja dekonstrukcji Jacques'a Derridy, bez której trudno właściwie badać sztukę współczesną. Wszak – jak to ujął Zygmunt Bauman – „sensem sztuki ponowoczesnej jest dekonstrukcja sensów" (Bauman 2000: 172)[13].

Dekonstrukcja jako pewna forma interpretacji – pisał Derrida – „otwiera przejście". To nie jest gest kreacyjny, „stwórczy", a „odsłaniający": rozbiera „budowlę, artefakt, ażeby ukazać ich struktury, unerwienia, czy [...] szkielet" (Descampes 1994: 14; Derrida 1996: 88). Dekonstrukcja – zdaniem Bohdana Banasiaka – jest i nie jest krytyczna: nie jest, gdyż nie prowadzi tak jak krytyka frontalnego ataku i nie doprowadza w efekcie „do odtworzenia atakowanego układu"; jest krytyczna, gdyż „stawia pytania, zgłębia, kontynuuje namysł – także w odniesieniu do samej siebie i rezultatów własnych dociekań" (Banasiak 1994: 207–208). Dekonstrukcja w istocie jest obliczona na „przyjście innego"[14].

Pomimo innego języka używanego przez obu tak oddalonych od siebie czasowo filozofów, uważam, że Derrida wpisuje się w myślenie apofatyczne. Liczę się z tym, że takie porównanie może wywołać u Czytelnika zaskoczenie. W czym zatem są do siebie podobni? Zgoda, obaj myśliciele różnili się: Kuzańczyk mówił o „Największym", u Derridy nie ma już żadnego absolutu. Lecz w tym, co najważniejsze – w moim przekonaniu – obaj filozofowie są zgodni. Derrida, tak jak Kuzańczyk, zdaje się mówić: rzeczywistość jest niepoznawalna i niewypowiadalna, to, co możemy zrobić, to poznać własne dotychczas nieuświadomione strategie poznawcze/kreacyjne. Wszystko jest dyskursem, poza dyskurs nie umiemy wyjść, a więc musimy go zbadać, by być bardziej świadomymi naszego uwikłania.

Ślady myślenia apofatycznego dają się odnaleźć także, uważam, w Lacanowskim przeciwstawieniu „rzeczywistości" i „Realnego" – zdaję sobie sprawę, że zestawienie filozofii Lacana i Mikołaja z Kuzy może być dla wielu bardzo kontrowersyjne. Rzeczywistość – jak tłumaczy filozof, uczeń i popularyzator Lacana, Slavoj Žižek – przeciwstawia się „Realnemu", jest sztuczna, konwencjonalna, bowiem jest tworzona przez „fantazję", „a sama fantazja służy jako ekran chroniący nas od bezpośredniego wchłonięcia przez surowe Realne, wówczas *sama rzeczywistość może funkcjonować jako*

[12] Jw.

[13] Moim zdaniem, dotyczy to również wielu dział sztuki nowoczesnej.

[14] Więcej o otwarciu na „inne" w koncepcji dekonstrukcji zob. rozdział „Inny".

ucieczka przed spotkaniem z Realnym" (Žižek 2008: 73). „Symboliczne" – czyli reguły gry, którymi na co dzień się kierujemy, „niepisana konstytucja społeczeństwa" – jest kompletnie „przezroczyste", nieuświadomione przez społeczeństwo. Nad nim nadbudowane jest „wyobrażeniowe" – tłumaczący, wyjaśniający, racjonalizujący zespół wyobrażeń. Tak skonstruowana rzeczywistość przeciwstawia się „marzeniu", w którym odbija się „Realne" – „cały złożony zbiór przygodnych okoliczności, które mają wpływ na przebieg gry", „inteligencja graczy", „nieprzewidziane wypadki". Žižek marzy o „prawdziwym przebudzeniu": „nie tylko ze snu, ale również z zaklęcia fantazji, która kontroluje nas – i to nawet mocniej – właśnie wówczas, gdy nie śpimy", o przebudzeniu ze sztucznej, konwencjonalnej rzeczywistości ukrywającej Realne. Chodzi o to, by pokazać, że „rzeczywistość ma strukturę fikcji" (Žižek 2008: 21–22, 76)[15]. Ta wizja oczywiście jest odmienna od Derridiańskiej, cały dramat przenoszą Lacan i Žižek w sferę *psyche*. Tym też różni się od teologii apofatycznej, mówiącej o niepoznawalnym i wykraczającym poza jakiekolwiek wyobrażenia Bogu. Lecz zasada – jak uważam – jest taka sama: istnieje *coś* – „to, co jest" („Największe" vs. „Realne"), co jednak wymyka się poznaniu, bowiem jest zasłonięte przez konwencję („niewiedza" vs. rzeczywistość"). Co więc pozostaje? „Oświecona niewiedza" u Kuzańczyka, dekonstrukcja u Derridy, „przebudzenie" ze snu i fantazji o rzeczywistości u Lacana.

Sztuka współczesna jest polem, na którym kwitnie na nowo myślenie apofatyczne. Ten świat nie jest prawdziwy, nie jest realny, jest fantazją, złudzeniem, zasłoną skrywającą tę „prawdziwą rzeczywistość", do której trzeba się przedrzeć. Stąd strategie dekonstruujące, o których będzie mowa poniżej, i próby przyjrzenia się swoim uwarunkowaniom i zniewoleniu przez własne ograniczenia; poszukiwania nowego, niezdeterminowanego języka, próby zakwestionowania oficjalnego, zorganizowanego *sacrum* poprzez transgresyjne akty profanacji, bluźnierstwa; poszukiwania doznań duchowych – otwierających na tę drugą, antystrukturalną rzeczywistość – i spotkania ze śmiercią, która ma „otwierać przejście". Ten apofatyczny „etap" jest w sztuce analogiczny do etapu śmierci inicjacyjnej, jest wstępem do odkrycia nowego ja, nowego świata.

Dokonywane w polu sztuki przekroczenie granic konwencji społecznych charakterystycznych dla sfery strukturalnej, dla *sacrum* zorganizowanego, skutkuje wejściem w sferę liminalną – przejściem „na druga stronę", w obszar *sacrum* niezorganizowanego. Tam rozciąga się „inny świat", odczuwany przez artystów jako „realny", „prawdziwy". Tam można dotrzeć do „istoty". Stać się autentycznym. Sztuka jest inicjacją.

---

[15] Sztukę, psychoanalizę lacanowską i *koany zen* przede mną zestawili Irena Rychłowska (1997) i Tomasz Sikorski (1999), jednak moja interpretacja narodziła się niezależnie od tych badaczy.

2

Przypadek szczególny: abstrakcja

[...] abstrakcja najczęściej stanowi wyraz czynnika religijnego, albo głębokiego uduchowienia i potrafi je oddać w sposób najdoskonalszy.

Marcel Brion (1960: 28, za: Kowalska 2001a: 12)

Apofatyczne ogołocenie i wejście w „inne światy" zaznacza się niezwykle dokładnie w twórczości abstrakcyjnej. Twórcy tego kierunku – wzorem mistyków – dokonują stopniowego abstrahowania od przedmiotu widzialnego do odnalezienia bytu „samego w sobie", „istoty", „czystego wrażenia". Każdy abstrakcjonista – zdaniem Pieta Mondriana – dokonuje „estetycznego oczyszczenia" formy z tego, co zbędne. Mondrian pisał w 1917 r. o „sztuce czystej", która jest „bezpośrednią formą Uniwersalnego" (Mondrian 1977a: 394; Mondrian 1967: 56–57, za: Kowalska 1985: 120). Kazimierz Malewicz pojął, że „zjawiska świata przedmiotowego są same w sobie bez znaczenia", w myśl zaprojektowanego przez siebie suprematyzmu, opartego na „supremacji czystego wrażenia", próbował dojść do „czystego przeżycia" (Malewicz 2006: 65). Malewicz – o czym sam zaświadcza w „Świecie bezprzedmiotowym" z 1927 r. – zrezygnował ze złudzeń oferowanych przez sztukę przedstawiającą: „Wszystko, co w umyśle określało przedmiotową strukturę życia i »sztuki«: idee, pojęcia, przedstawienia... – wszystko artysta odrzucił, żeby oddać się czystemu przeżyciu" – pisał o sobie. Wybrał więc abstrakcję, która „jest wyrazem czystego doznania". Zanurzył się w „świecie bezprzedmiotowym" – to znaczy: prawdziwym, realnym, wyzwolonym z wyobrażeń, przedstawień, złudnych przedmiotów (Malewicz 2006: 65, 76). Nawet kwadraty i inne figury suprematystyczne traktował jako nośnik metafizycznych treści. Geometria u Malewicza odsyłać ma do „czystego przeżycia":

> „Nie wystawiłem »pustego kwadratu«, 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" (Malewicz 2006: 66, 74).

Czarny kwadrat Malewicz traktował jako przejście do innego świata, a także „reprezentację boskiego oblicza, abstrakcyjny odpowiednik *acheiropity*" (Rogozińska 2009: 102). „Żywy kwadrat, wybraniec bogów" – wołał Malewicz w swym tekście (Malewicz 1998: 171, za: Turowski 2002: 18). Malując cykl obrazów, szukał w kwadratach „okultystycznego zmaterializowania malarskiego liczby 4" (Kostołowski 2005a: 9–10). Kwadrat, jak wskazywał Jung, posiada głębokie znaczenie symboliczne, jest graficznym zapisem archetypu czwórcy. Wraz z kołem tworzy mandalę – obraz jaźni (Jung 1993a: 201–238; Jung 1993b). Z kolei w malarstwie cerkiewnym kwadrat pełni rolę „motywu wyjściowego" w kompozycji i ornamentyce szat świętych (Rogozińska 2009: 97). O sile zaangażowania Malewicza w badania nad duchowym wymiarem geometrii świadczy fakt, że zaprojektował on własną trumnę, grób i różne szczegóły pogrzebu, wyposażając je w ulubione kształty geometryczne:

> „Artysta został złożony w suprematystycznej trumnie, a na wprost jego twarzy znalazł się czarny kwadrat malewiczowskiego »nieba«, namalowany na białym tle. Pochowano go w czarno-biało-czerwonym ubraniu, a na jego mogile stanął pomnik w postaci białego kamiennego kubu z tym samym czarnym czworokątem" (Rogozińska 2009: 101–102).

Kwadrat – wciąż pozostając w centrum fascynacji artysty – wskazujący na zainteresowania dalekowschodnie i okultystyczne z regionu Europy, w pewnym momencie zaczął „rodzić" inne formy, wśród których ważną rolę odegrał prawosławny krzyż. W komentarzach Malewicz pisał, że „formę krzyża można otrzymać przez podział kwadratu na prostokąty, obrócenie ich o 90^{o} i nałożenie na siebie" (Kostołowski 2005b: 378) „Czarny krzyż" z 1915 r. stał się jedną z podstawowych form suprematyzmu (obok „Kwadratów" i „Czarnego koła") i został pokazany na ostatniej wystawie futurystycznej. Andrzej Kostołowski w swym szkicu pisał:

> „W berlińskim filmie Richtera z roku 1927 krzyż otrzymany przez przecinanie został określony jako »trzecia forma suprematyzmu«. W kilku innych »krzyżowych« dziełach Malewicza widać dodatki w formie prawosławnej belki ukośnej, a w obrazach z lat 30. krzyż zyskuje symboliczne znaczenie egzystencjalne. W przedstawieniu biegnącego człowieka (ok. 1930) postać zmierza ku krzyżowi, który ma niewątpliwie sens chtoniczny. Na tym samym obrazie widnieje też mały

krzyżyk w formie miecza odcinającego dwa domy wyobrażone w tle. Jeden z nich symbolizuje więzienie, w którym artysta przebywał krótko przed śmiercią" (tamże).

Krzyż oczywiście jest stałym tematem sztuki i po Malewiczu. Jednym z godnych jego następców został Ad Reinhardt – „czarny mnich sztuki amerykańskiej" inspirujący się duchowością Bliskiego i Dalekiego Wschodu (szczególnie buddyzmem), znany był ze swych czarnych monochromów, w których próbował dotknąć – jak niektórzy twierdzą – buddyjskiej pustki. Znany jest też z abstrakcyjnych obrazów, w których opierał się na formie równoramiennego krzyża. „Jakby ukoronowaniem tego cyklu są kwadratowe malowidła z lat 1960–1966 z czarnym krzyżem w czarnym tle, nieznacznie wynurzającym się z otoczenia". Jeden z nich został zatytułowany: „Mały obraz dla Thomasa Mertona", był darem dla słynnego trapisty, z którym malarz się przyjaźnił (Kostołowski 2005b: 380). Reinhardt pisał o „bezczasowości", wskazywał na to, co „irracjonalne, chwilowe, spontaniczne, podświadome, prymitywne, ekspresjonistyczne, przypadkowe, nieformalne" jako źródła swej doktryny twórczej. Dążył „do próżni, kompletnej świadomości, bezinteresowności" (Kostołowski 2005b: 380).

Niezwykle ważna – jak zaznaczyłem wyżej – dla abstrakcjonistów i przedstawicieli kolejnych awangard, jest kwestia formy. Dlaczego? Wasyl Kandyński w 1911 r. mówił wprost: forma przekazuje „wewnętrzną", ukrytą treść (Kandyński 1996: 67). Sztuka abstrakcyjna, dzięki swej formie – co zapisał Franz Marc w notatkach z lat 1910–1914 – „żyje po tamtej stronie", dlatego może ująć „absolutną istotę" przedmiotów „żyjącą za zasłoną pozorów" (Marc 1977: 255). Porządek ukryty ma – zdaniem Mondriana – charakter abstrakcyjny, dlatego ważne jest odrzucenie przedstawiania: „[...] środki kształtowania muszą w pełni zgadzać się z tym, co mają oddawać. Jeśli mają być bezpośrednim wyrazem czynnika uniwersalnego – nie mogą być inne, jak uniwersalne, tzn. abstrakcyjne" (Mondrian 1967: 40, za: Kowalska 1985: 120).

Abstrakcjoniści nie przedstawiają świata ani jego fragmentów (to znaczy nie ukazują zewnętrznego, powierzchownego, złudnego obrazu rzeczywistości). Mondrian, adept teozofii, tłumaczył: „sztuka nie jest ani wyrazem zewnętrznych form takich, jakimi je postrzegamy, ani wyrazem życia takim, jakim żyjemy. Jest raczej wyrazem prawdziwej rzeczywistości i prawdziwego życia" (w: Grüningen 1964: 141, za: Kotula, Krakowski 1973: 85). Niektórzy z abstrakcjonistów ujawnili: artyści nie tworzą. Sztuka – jak to ujął Paul Klee w 1920 r. – „czyni widocznym" (Klee 1977b: 272), według Ad Reinhardta – „ujawnia wartości", „ukazuje [...] istotę rzeczy", bowiem „przedmiot jest ukryty wewnątrz obrazu; tkwi podskórnie, jest bytem duchowym, a jeśli idzie o przestrzeń, nie jest to ściśle biorąc głębia lub

wypukłość lecz przestrzeń tajemna" (w: Estienne 1947: 32, za: Kotula, Krakowski 1973: 12). Oto kilka „tajemnych" określeń używanych przez klasyków abstrakcji w pierwszej połowie XX wieku: „absolutna celowość" (Malewicz 1977: 388), „wewnętrzna konieczność" (Kandyński 1996: 62), „wewnętrzny nakaz" (Gropius 1977: 420), „ukryte siły statyczne przedmiotu" i „ukryty rytm sił" (Pevsner, Gabo 1977: 361), „kosmiczna wrażliwość", „czysta energia" (Yves Klein, za: Kowalska 1985: 136), „nic co nie jest esencją" (Reinhardt Ad 1984b: 74). W tym nurcie poszukiwań ukrytych wymiarów w abstrakcyjności utrzymywali się też futuryści. Carrà pisał w tekście pt. „Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów" z 1913 r. o poszukiwaniu „całości plastycznych o charakterze abstrakcyjnym" odbieranych „poprzez doznania pochodzące od tonów, szmerów i zapachów, i od wszystkich innych otaczających nas nieznanych sił" (Carrà 1988: 294). Zresztą, sam proces twórczy ma charakter mistyczny, o czym pisał w tym samym czasie Wasyl Kandyński: „Prawdziwe dzieło sztuki powstaje »z artysty« w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny. Oddzielone od niego rozpoczyna własny żywot, staje się samo osobą, odrębnym podmiotem poruszanym duchem, jednym słowem bytem istniejącym w czasie i materialnie" (Kandyński 1996: 123).

Abstrakcjoniści – tak jak to czynią właściwie wszyscy artyści współcześni – odrzucają też piękno „zewnętrzne", pozorne, czyli to, co przez społeczeństwo zostało uznane za piękne. Mondrian przeciwstawił konwencjonalnemu pięknu „kosmiczne, uniwersalne" doznanie piękna (Mondrian 1977a: 394), Kandyński pisał o pięknie, które „wynikło z wewnętrznej, duchowej konieczności". Dla niego „Piękne jest to, co wewnętrznie piękne", zresztą piękno prawdziwe – wewnętrzne może stać w sprzeczności z pięknem pozornym – zewnętrznym: „wszystko może być wewnętrznie piękne, nawet jeżeli zewnętrznie rzecz oceniając jest »okropne«" (Kandyński 1996: 127 i przypis 66).

Brion, Kandyński, Mondrian, Marc i inni mówili wprost: sztuka abstrakcyjna jest prawdziwie „metafizyczna", gdyż nie jest „naturalistyczna", nie próbuje przedstawiać – naśladować zewnętrznego wyglądu przyrody, który „przesłania wymowę stosunków", abstrakcjoniści, przekraczając granice widzialności, konwencji przedstawiania, są zdolni do „kontemplowania spokoju, który znajduje się wewnątrz wszystkich rzeczy" (Brion 1960: 28, za: Kowalska 2001a: 12; Kandyński 1996: 53; Marc 1977: 255; Mondrian 1977b: 400, 409). W ten sposób abstrakcjoniści poszli ścieżką wytyczoną przez Fryderyka Nietzschego, który w „Narodzinach tragedii" pisał: „[...] sztuka nie jest tylko naśladownictwem rzeczywistości naturalnej, lecz właśnie metafizycznym jej dopełnieniem, postawionym obok niej dla jej przezwyciężenia" (Nietzsche 2006: 103).

Abstrakcjonizm jawi się jako swoista gnoza. Badacze mówią wręcz o całym nurcie „abstrakcji magicznej" – do której zaliczani są: Joan Miró, André Masson, Matta, Arshile Gorky, Jean Atlan, Wili Baumaister (Kotula, Krakowski 1973: 257–258). Dzieła tego nurtu posiadają „działanie »magiczne«, uzyskane w wyniku stosowania przez malarza pewnych zabiegów »konsekracyjnych«, co polegało na wprowadzeniu takich czy innych »znaków« odciśniętych, wyrytych czy w jakiś inny sposób zaznaczonych w pokrywających powierzchnię obrazu strukturach" (Kotula, Krakowski 1973: 260).

Wtajemniczony w arkana teozofii Wasyl Kandyński, w swym fundamentalnym dziele „O duchowości w sztuce" pisał o dokonującej się w początkach XX wieku przemianie w sztuce, będącej wynikiem wielkiej transformacji duchowej. „Człowiek nowoczesny" pragnie – za Sokratesem – poznać samego siebie. Samopoznanie – poznanie świata „wewnętrznego" – stało się też celem twórczości. „Świadomie, albo intuicyjnie, wszyscy artyści stopniowo zwracają się ku tworzywu, poddają je badaniom, rozważają duchowe znaczenie elementów, które mogą być wykorzystywane przez ich sztukę" (Kandyński 1996: 53). Duchowa przemiana, zdaniem Gropiusa, jednego z guru modernizmu, zasadza się na powrocie do przednowoczesnej koncepcji „jedności wszystkich rzeczy" i odrzucenia dualistycznej wizji świata, o czym pisał w 1923 r.:

> „Dawna dualistyczna koncepcja świata przeciwstawiająca jednostkę i wszechświat traci szybko grunt. Na jej miejscu wyrasta idea uniwersalnej jedności, według której wszelkie przeciwstawne siły trwają w stanie absolutnej równowagi. Zarysowujące się uznanie podstawowej jedności wszystkich rzeczy i ich wyglądów nadaje wysiłkom twórczym zasadniczą treść wewnętrzną. Nic nie może istnieć w odosobnieniu. Każdą formę postrzegamy jako wcielenie jakiejś idei, każdy twór jako manifestację naszej wewnętrznej jaźni. Tylko praca będąca produktem nakazu wewnętrznego może posiadać treść duchową" (Gropius 1977: 420).

Ad Reinhardt – malarz niezwykle zafascynowany mistycyzmem Wschodu i Zachodu – obwieszczał już: „Jest tylko jeden obraz. Jest tylko jedna sztuka, jedna sztuka-jako-sztuka. [...] Jest tylko jedna różnica, jedna jednostajność, jedna świadomość, jedna nicość, jedna słuszność, jedna niepodzielność, jedna esencja, jedna czystość. Jest tylko jedna rzecz do powiedzenia" (w: Brogowski 1984b: 31).

Dzieło abstrakcyjne odsłania, prowadzi czy też wydobywa to, co jest ukryte, esencję rzeczywistości, odsłania byt, doprowadza do przeżycia duchowego, kosmicznego. Tak jak rzeźby i obiekty tworzone przez czerpiącego z teozofii, taoizmu i buddyzmu tybetańskiego Constantina Brâncuşiego, które „uznać można za »dobre przewodniki objawienia«: przedmioty

zdolne pośredniczyć w przejściu od świata materialnego do duchowego" (Carneci 2000: 50). Waldemar Baraniewski pisał o jednej z prac artysty, zatytułowanej „Niekończąca się kolumna", której pierwszą wersję datuje się na 1918 r.:

> „*Niekończąca się kolumna* zbudowana z żeliwnych romboidalnych »paciorków« tworzących rytm wznoszenia się, wzlotu symbolizuje nieskończoność, oś świata, kosmicznych bezkres i transcendencję. Sam Brâncuşi mówił o niej, że może być »schodami do nieba«. Jeden z najbardziej niezwykłych i nowatorskich monumentów w historii naszego wieku jest zarazem pełną powagi opowieścią o człowieku i jego duchowej drodze na ziemi" (Baraniewski 2000: 56).

Sztuka abstrakcyjna jest medium pomiędzy człowiekiem a Uniwersum, „stanowi bezpośrednie odbicie Uniwersalnego", jest „jak religia, środkiem, poprzez który czynnik Uniwersalny staje się poznawalny", i „podobnie jak religia, stanowi jedność z życiem, a jednocześnie przezwycięża to potoczne życie" (Mondrian 1967: 56, 57, za: Kowalska 1985: 120). W zbliżony sposób (niewątpliwie za sprawą tej samej inspiracji teozoficznej) wypowiadał się Wasyl Kandyński: sztuka jest jednym z „przejawów i sił napędowych" życia duchowego. To, co artystyczne jest „odwieczne", gdyż jest (powinno być) podporządkowane „zasadzie wewnętrznej konieczności", którą też artysta nazywał „poruszeniem duszy" (Kandyński 1996: 28, 62). „Odwieczne" jest zarazem „czyste" i „obiektywne", pokonuje „czasowe" i „subiektywne", choć trzeba zaznaczyć, że oba elementy są potrzebne, gdyż „obiektywne" dochodzi „do naszej świadomości za pomocą tego, co subiektywne" – lub inaczej to ujmując – „element odwiecznie obiektywny" uzewnętrznia się w „czasowym i subiektywnym" (Kandyński 1996: 78, 79).

Mondrian w geometrycznych kompozycjach poszukiwał tego, co „duchowe" i „uniwersalne". Jak podkreślają badacze życiorysu i sztuki tego artysty, szczególnie duży wpływ na niego wywarł holenderski teozof i matematyk Mathieu Schoenmaekers. Wpływ ten jest szczególnie widoczny w terminologii neoplastycyzmu (Juszczak 1977: 412). Według Schoenmaekersa, „rozwój świata odbywa się poprzez walkę przeciwieństw – ducha i materii, męskości i żeńskości, negatywu i pozytywu, statyki i dynamiki itp. Walkę tę cechuje dwukierunkowość: pion i poziom; te dwa kierunki zawsze wyrażają parę przeciwstawnych sił" (Kotula, Krakowski 1973: 58–59).

W koncepcji neoplastycyzmu odzwierciedlenie transcendentnego, uniwersalnego porządku i harmonii stanowi kąt prosty, jest bowiem syntezą dwóch przeciwstawnych pierwiastków: męskiego, wewnętrznego, duchowego (pion) i żeńskiego, zewnętrznego, materialnego (poziom). To „prosta

relacja pierwotna" będąca podstawą rzeczywistości. Neoplastycyzm równoważy „czynnik duchowy" i „zewnętrzny". Syntetyzuje też pierwiastek uniwersalny i ludzki: „[...] wyraża [...] pierwiastek uniwersalny – poprzez swój rytm", dokonuje rekonstrukcji „relacji kosmicznych", zaś „poprzez materialną realność formy plastycznej wyraża [...] indywidualną osobowość artysty". Mondrian jednak pragnął wykroczyć poza indywidualne emocje, związane z tragizmem ludzkiej egzystencji, przejawiającym się w liniach krzywych. Sztuka – przewidywał – zajmie się tym „co uniwersalne", a „to, co szczególne, zniknie ze sztuki" (Mondrian 1967: 56–57, za: Kowalska 1985: 120; Mondrian 1977a: 396–397; Buszko 1994; Ładnowska 2000: 128).

Sztuka ma „otwierać" na Kosmos. Swoista „świadomość kosmiczna" przenika twórczość także Kazimierza Malewicza, o czym mówią już tytuły kolejnych „Kompozycji suprematystycznych": „Impresja Wszechświata", „Odczucie Kosmosu", „Doznanie mistycznej fali z Kosmosu", „Odczucie mistycznej woli: niepożądane" (Malewicz 2006: 90–95). Według Paula Klee, „Sztuka jest zawsze przenośnią wobec kosmosu", za pomocą sztuki człowiek może kontaktować się z innymi wymiarami rzeczywistości (Klee 1977a: 282, 292). „To, co ziemskie, ustępuje u mnie myśli kosmicznej. Moja miłość jest odległa i kosmiczna" – pisał artysta (Klee 1982: 310, za: Rejniak-Majewska 2003: 213).

> „W jego świadomości silne było jednak przekonanie o bliskości sztuki, tworzenia i uczucia religijnego. Parokrotnie można znaleźć w jego pismach zdanie, że tworząc »pozbywa się własnej skorupy« i »czuje się jak Bóg«. Przypomina to romantyczną ideę artysty jako kapłana, demiurga, i wywodzącą się z romantyzmu »religię sztuki« jako dziedziny, w której mają się ujawniać: niczym niezafałszowana duchowość, bezinteresowne uczucia i godność człowieka" (Rejniak-Majewska 2003: 210).

Severini mówił, że istnieje „wiele rzeczywistości abstrakcyjnych", a „abstrakcyjne formy należą do wszechświata, poza przestrzenią i czasem" (Severini 1988: 301). Kandyński próbował pokazać istoty z „innych wymiarów" – „myślokształty" – odzwierciedlenia ludzkich emocji, będące bytami żyjącymi w świecie astralnym obiektywnie i niezależnie od ich twórców, dostrzegane jedynie przez ludzi stojących wysoko w hierarchii rozwoju duchowego (Buszko 1994, por. Jaroszyński 2002: 202–203).

O kontaktowaniu się z innymi wymiarami dużo mówił w drugiej połowie XX wieku polski abstrakcjonista Jerzy Nowosielski. Otóż według niego, „zaczynamy wypracowywać sobie perceptory, które umożliwiają nam bardziej bezpośrednie obcowanie z bytami subtelnymi", a abstrakcyjne dzieła sztuki są „pewną formą reagowania naszej ludzkiej świadomości na

świadomość pozazmysłową", „są prawdziwą reakcją naszej wyobraźni, naszej wrażliwości plastycznej na pewne inspiracje powstałe pod wpływem zbliżania się i przeżywania rzeczywistości bytów subtelnych" (Podgórzec 1985: 134, 184, 185).

> „Po prostu zaczynamy wytwarzać w sobie – mówił artysta – aparat odbiorczy, reagujący bezpośrednio na sygnały płynące do nas z wnętrza bytów subtelnych. Prawdopodobnie jesteśmy przez te byty wspomagani, wspierani, obserwowani i to te byty nawiązują z nami kontakt. Już teraz potrafimy bezpośrednio reagować na takie kontakty i potrafimy stworzyć zapis tej reakcji. Ten właśnie zapis to sztuka abstrakcyjna..." (Podgórzec 1985: 114).

Abstrakcja jest współczesnym językiem zdolnym do bardziej bezpośredniego oddania innych wymiarów bytu: „Dzięki temu, że możemy już świadomie tworzyć malarstwo 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" (Podgórzec 1985: 110–111, 53). Polski abstrakcjonista, Apoloniusz Węgłowski, przyznał w wywiadzie wydanym już na początku XXI wieku: „[...] w swojej drodze staram się przemierzyć chaos. Język geometrii daje mi taka szansę, aby budować własną wewnętrzną kompozycję. I usiłować w ostatecznym rozrachunku wszystkie tęsknoty metafizyczne zamykać w kolejnych obrazach i rysunkach" (Kowalska 2001b: 158). Abstrakcja geometryczna jest – według artystki, Doroty Grynczel – rodzajem archaicznego, tajemnego języka, wcześniejszego od pisma i mowy: „z rysowania na piasku rozwinęło się pismo i dopiero później zaczęto ryć znaki w kamieniu. Z tego wniosek, że gdy chodzi o rozumienie świata czy ziemskiej biosfery geometria przedstawia więcej magii niż zwykły opis" (Kowalska 2001b: 72)[1].

Na twórczość abstrakcjonistów niewątpliwie miały wpływ figury, kształty, symbole używane w celach medytacyjnych i rytualnych w ramach rozmaitych tradycji duchowych. Krzyż jest tego oczywistym przykładem. Duży wpływ na abstrakcję wywarły – poprzez teozofię i inne trendy „nowej duchowości" – różne religijne tradycje Wschodu. Sztukę abstrakcyjną i duchowość indyjską cechuje podobieństwo w stosunku do przedmiotu fizycznego: nie jest on uznawany za realny w pełnym słowa znaczeniu, jest fragmentem zasłony Mai skrywającej duchową prawdę, mimo to traktuje się go „jako element służący skupieniu", jako „element uniwersum" (por. Kowalska 1985: 193–194). Oczywiście, na twórczości abstrakcjonistów

[1] O roli geometrii zob. rozdział „Sztuka a nauka".

odcisnęły swe piętno dalekowschodnie praktyki medytacyjne wykorzystujące figury geometryczne – jantry i mandale[2]. Reinhardt w swych notatkach zapisał:

„Mandala, okrąg opasujący kwadrat
Zasady regularności, symetria, kwiat, krzyż, koło
Świątynia kwadratu, 4 drzwi, ściany, punkty [...]
Wieczny powrót, powtarzanie
Wykonana, niewykonana, wykonana powtórnie
Otwiera jaźń ku ogólnemu uniwersalnemu"
(Rose 1975: 189, za: Brogowski 1984a: 15)[3].

Abstrakcja wiele zawdzięcza ikonie. Mondrian nazywał swe geometryczne prace „prostolinijnymi ikonami" (Rogozińska 2009: 110). Jednak, jak stwierdziła Renata Rogozińska w książce „Ikona", to Malewicz był pierwszym malarzem abstrakcyjnym świadomie nawiązującym do malarstwa cerkiewnego i określającym swe dzieła właśnie jako „ikony" (Rogozińska 2009: 95). Co ważne, Malewicz nie tylko inspirował się ideami formalnymi i teologicznymi malarstwa ikonicznego, lecz odwoływał się także do związanych z nim rytuałów. Zgodnie z tradycją prawosławną, „Czarny kwadrat" wieszał w narożniku pomieszczenia, „umieszczał suprematystyczne kwadraty, krzyże, koła na transparentach i flagach, i wraz ze swymi studentami obnosił je w taki sposób, jak noszone są ikony podczas procesji", na wystawie w Hotelu Polonia w Warszawie (1927 r.) umieścił wszystkie obrazy suprematystyczne na jednej ścianie, co „przypominało ikonostas z jego regułą hierarchiczną, zgodnie z którą miejsce zajmowane przez określone ikony było uwarunkowane rangą ich treści dogmatycznych". Na warszawskiej wystawie „Centralne miejsce zajmowały trzy bezprzedmiotowe płótna, będące transformacją jednego problemu – bieli i nicości, otoczone obrazami reprezentującymi różne, także co do znaczenia, fazy suprematyzmu" (Rogozińska 2009: 100).

Inspiracje malarstwem cerkiewnym szczególnie widoczne są w twórczości konstruktywistów[4]. Szewczenko i inni prowadzili badania nad malarstwem cerkiewnym, Vladimir Tatlin, Paweł Filonov, Vasily Chekrygin

[2] Zob. rodział „Inny".

[3] Reinhardt dystansował się do bezpośredniego łączenia sztuki i religii, jak też religijnej interpretacji jego dzieł, a krzyż czy mandala interesowały go nie na płaszczyźnie konfesyjnej konkretnych religii, a raczej jako archetypy (por. Brogowski 1984b: 32).

[4] Oczywiście ikoną fascynowali się też artyści poza Rosją i niebędący konstruktywistami, np. Matisse, Picasso, Braque, Rouault, Hiller, Bajek. Zainteresowanie ikoną ma wymiar duchowy, jak też „tylko" czysto formalny. Problem wpływu ikony na sztukę XX wieku całościowo zgłębia Renata Rogozińska w swym dziele „Ikona w sztuce XX wieku".

i Kliment Nikołajewicz Redko wręcz uczyli się „pisać" ikony w duchu kanonicznym. Zainteresowanie ikoną – co pokazuje Renata Rogozińska – miało wymiar duchowy, jak też „tylko" czysto formalny (Rogozińska 2009: 86–87).

> „Podstawowym wyróżnikiem konstruktywizmu w stosunku do innych ruchów awangardowych było stosowanie dyscypliny formalnej ograniczonej do prostych elementów geometrycznych: koła, trójkąta, kwadratu i linii prostej. Wzajemne oddziaływania tych form wywołują napięcie wewnątrz obrazu. Celem stało się poszukiwanie nowej ekspresji estetycznej, a metodą – świadoma rezygnacja nie tylko z prezentowania widzialnej rzeczywistości, ale także odejście od skojarzeń ze światem przedmiotów. Nic zatem dziwnego, że przypadła im do gustu struktura świętych obrazów oparta o geometryczne schematy, które komplikują się w wypadku wielofiguralnych kompozycji, tworząc niekiedy skomplikowaną metastrukturę o bogatej wymowie symbolicznej. W tym samym geometrycznym kształcie bywały tworzone dzieła konstruktywistów, czego przykładem może być *Suprematystyczny krzyż* Ilii Czasznika (1926) oraz El Lissitzky'ego *Szkic do pomnika Róży Luksemburg* (1920–1921)" (Rogozińska 2009: 90–91).

Ikonę łączy też z dziełami abstrakcyjnymi pewnego rodzaju „sceptycyzm", „dystans" wobec przedmiotowego wymiaru świata. Mimo że w ikonie zawarty jest aspekt figuratywny, nie jest on najważniejszy: „przedstawienie świętej osoby, choć pełni niezmiernie istotną rolę, nie ma skupiać uwagi na sobie, lecz prowadzi do Pierwowzoru, »otwiera przejście« ku niebiańskiemu archetypowi" (Rogozińska 2009: 96). Malarstwo abstrakcyjne w opinii Rogozińskiej bazuje na podobnym schemacie, co ikona: „odrzuceniu przypadkowych szczegółów, eliminacji wszelkich cech jednostkowych". Ikona, „jako medium, które umożliwia człowiekowi kontakt ze światem nadprzyrodzonym" stała się dla wielu abstrakcjonistów „wzorem i źródłem twórczego natchnienia" (Rogozińska 2009: 108–109). Nazywający ikonami swe obrazy abstrakcyjne Tadeusz Wiktor, inspirujący się pismami Mistrza Eckharta, Aldousa Huxleya, Karla Jaspersa, Leszka Kołakowskiego i myślicielami Dalekiego Wschodu, twierdzi, że „[...] ikona »tym więcej jest sobą«, im bardziej jej autor przestaje być sobą. W tym też sensie malarz – jako ośrodek przewodzący i przewodniczący – jest zaledwie medium dla odsłaniającego się w obrazie »wiedzącego Ducha«" (Wiktor 1994: 58, za: Rogozińska 2009: 234). Najważniejszym polskim artystą XX wieku dogłębnie nawiązującym do teologii ikony był oczywiście Jerzy Nowosielski. Wielokrotnie odwoływał się w swych obrazach, jak też udzielanych wywiadach do wpływu ikony na malarstwo współczesne, lecz zauważył – co ciekawe – również oddziaływanie o przeciwnym kierunku: otóż abstrakcja, według niego, doprowadziła do „odrodzenia ikony" (Podgórzec 1985: 91).

Przywołani abstrakcjoniści, jak też wielu innych, o których nie wspomniałem, czerpali inspiracje tak ze starych tradycji religijnych, jak i trendów nowej duchowości. Ich celem pozostaje wyzwolenie z narzuconego sztuce przymusu przedstawiania pozornej rzeczywistości. Ich dzieła w różny sposób i z różnych perspektyw mają ukazywać rzeczywistość prawdziwą, jej samą istotę, wychodząc tym samym poza złudę społecznej konwencji i pozoru. Eksplorowane abstrakcyjne formy zbliżają się do Platońskich idei, jak też do różnie ujmowanego przez mistyków absolutu. Stanowią próbę wyjścia poza konwencje przedstawiania i otwarcia na to, co „rzeczywiste". Chodzi tu i o transgresję, i o wtajemniczenie.

3

Energia

Chcę Wam wszystkim powiedzieć, że sztuka jest energią.

Józef Robakowski (2007: 82)

Niezwykle chętnie artyści współcześni odnoszą się zarówno w swych dziełach, jak i towarzyszących im wypowiedziach do pojęcia energii. Punkty, linie, płaszczyzny i przestrzenie Paul Klee pojmował właśnie jako energie (Klee 1977b: 287). „Czyż wszystkie ludzkie eksperymenty naszej epoki nie zmierzają przypadkiem ku tej nieważkości, która jest w nas, wokół nas i przez nas?" – zapytywał Umberto Boccioni. Dla niego wszystko jest energią, „siedliskiem życia jest jedność energii", ludzie są „ośrodkami odbierającymi i przekazującymi" energię i w ten sposób pozostają „nierozerwalnie ze wszystkim powiązani". „Nasza wrażliwość musi być wyrazem tej nieograniczonej wiązki energii" – powiadał (Boccioni 1914: 325, za: Baumgarth 1988: 231). „Nie ma materii, nie ma nic oprócz porywów energetycznych w nieustającym ruchu, pozbawionych jakiejkolwiek namacalnej konsystencji" – wyjawił Jean Dubuffet (za: Chalumeau 2007: 49). Pojęcie energii pojawiło się też w adnotacjach Malewicza pt. „Wykres wszelkiego ruchu". Malewicz w tym tekście stworzył specyficzną kosmologię, niewątpliwie wzorowaną na teozofii, w której miesza się język nauki, futurystycznej fantazji i mistycyzmu:

> „Wszelkie wytworzone rzeczy można rozpatrywać jako tysiące sputników poruszających się we własnych, różnych systemach i lecących wspólnie wokół kuli ziemskiej. Wszystkie produkty-energie pędzą w różnej odległości od ziemi.
>
> Wykres wszelkiego ruchu w okrężnych liniach wokół ziemi. Kręgi coraz dalej odsuwają się od ziemi. Każda linia ruchu obrazuje sobą epokę nowych wytworów, każda epoka wytworów – nową przestrzenną strefę z nowymi formami i materiałami.

Linia poruszania się ciała w przestrzeni wyznaczająca stacje w wielkim oddaleniu.

Wielopiętrowy dom w głębokiej nieświadomości przechowuje nową formę wielopiętrowego nawarstwiania się w przestrzeni energetycznych materialnych planów" (w: Turowski 2002: 189).

Andrzej Dudek-Dürer, artysta odległy czasowo i stylistycznie od twórców wcześniej cytowanych, w swych wypowiedziach też posługuje się kategorią energii: „Jesteśmy istotami niematerialnymi, mimo pozoru materialności. Człowiek jest pewnego rodzaju SKUPIENIEM ENERGII, która na czas naszego życia służy w tym wymiarze, w tej czasoprzestrzeni" (Dudek-Dürer 1995: s. nlb., za: Jurecki 2007: 16). Kajetan Sosnowski, tworzący, jak sam przyznał, „sztukę świata awizualnego", ujawnił taką prawdę o rzeczywistości: „Nie ma Boga, nie ma religii, nie ma filozofii. Jest tylko energia. Człowiek śmiertelny ginie. Jesteśmy w [...] świecie energetycznym" (Sosnowski 1975: 72, za: Kowalska 1999a: 47). Dla Natalii LL materia „jest formą naszej samoświadomości. Jest energią. Energie zasilają nasze działanie, naszą egzystencję". Natalia odnosiła się do prawa zachowania energii: „Nie wierzę w śmierć człowieka. Powiem więcej. Nie wierzę w śmierć jakiegokolwiek bytu. Życie może jedynie zmienić formę swojego przejawu" (Natalia LL 2004c: 80). Przemiany i wpływy energetyczne jako takie nie są czymś niezwykłym, Józef Robakowski za przykład dał rozmowę dwojga ludzi, „która jest spotkaniem dwóch osobnych membran", pomiędzy interlokutorami zachodzi – według niego – wymiana energetyczna (Robakowski 2007b: 124).

Pojęcie energii jest potrzebne tym artystom, którzy pragną odrzucić dzieło sztuki rozumiane jako materialny przedmiot. Sławomir Sobczak na przykład mówił o „nieobecności sztuki w znaczeniu materialnym", dla artysty „materia jest tylko prowokacją do uwalniania się pewnego stanu energetycznego". Nie interesują go „tak zwane obiekty sztuki", „przedmiot jako cel", „rzeźba w jej czystej formie, malarstwo ani nic, na czym można zarobić pieniądze". „Interesuje mnie natomiast – mówił artysta – wytwarzanie stanów bez udziału żadnej istotnej fizycznej materii" (Wasilewski 1999: 7–8). Dzieło sztuki nie jest (jedynie) przedmiotem materialnym, jest – jak twierdził Andrzej Lachowicz – „kwantem energii pozwalającym na rewelacje procesu recepcyjnego, zasilającym bezpośrednio lub pośrednio twórcę i odbiorcę w procesie kreacji i percepcji, aktywizującym energię mentalną i poprzez indywidualne świadomości wzbudzającym energetycznie zbiorowość" (Lachowicz 2008b: 106).

Magdalena Abakanowicz powiedziała wprost: „Siłę dzieła stanowi [...] energia w nim zawarta, której promieniowanie jest odbierane przez innego człowieka. Podobnie jak z działalnością szamana" (Małkowska 2006: 213).

Niezwykle zafascynowany szamanizmem i mistycyzmem Joseph Beuys „określał swoje prace jako ogniwa albo baterie emitujące energię. Tworzone przezeń kolekcje, zbiory i zespoły prac miały być zaś kondensatorami energii, jej przekaźnikami" (Jedliński 2000a: 38). „Sztuka jest energią" – Robakowski wykrzykiwał w wideo zatytułowanym „Manifest Energetyczny" pojedyncze słowa, wyłaniając się z wody (w: Robakowski 2007a: 82; 2007b: 121). Według tego artysty, „Prawdziwi mistrzowie wybijają się energetycznością" (Robakowski 2007b: 121). Robakowski w swej pracy „Kąty energetyczne" podjął się eksploracji problemów energii i „geometrii intuicyjnej". W komentarzu do tego projektu użył szczególnych pojęć: „napięcie energetyczne", „materia", „fetysz":

> „Zastanawiam się na ile »geometria«, mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne, może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu. Mam intuicję, że dysponując trzema kątami uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii" (w: Robakowski 2007a: 76).

Robakowski chciał w sztuce zrezygnować ze zmysłu wzroku. „Teraz możemy realizować się na zupełnie nowym piętrze odczuć – energetycznych" – powiadał (Robakowski 2007b: 137). Z kolei Marek Rogulski Rogulus „od roku 2003 [...] realizuje praktyczne ćwiczenia w dochodzeniu do świadomości ciała energetycznego". Artysta ten napisał: „Punkt, od którego nie ma odwrotu. Mały traktat o transformowaniu energii". W swoim performansie „Ruchy ciała energetycznego" Rogulus podwiesił się pod sufitem i wprawił się „w ruch wirowy pokonując ograniczenia ciała fizycznego" (Rogulski Rogulus 2005). Projekt ten niewątpliwie był zainspirowany technikami szamańskimi i innymi praktykami wchodzącymi w skład New Age. Na autorskiej stronie artysty można przeczytać opis akcji przesiąknięty kategoriami charakterystycznymi dla Wodnikowego języka:

> „W działaniu autor użył stalowy uniform oraz zestaw lin i wyciągarek, który umożliwił wywindowanie ciała pod sufit pomieszczenia [...]. Uwięzione pod stropem pomieszczenia ciało zostało wprawione w ruch obrotowy [...] za pomocą podręcznego silnika elektrycznego, sprzężonego z elementem umocowanym do sufitu. W trakcie obrotów zerwane zostały niektóre z linek i taśm podtrzymujących ciało performera. Wyswobodzenie ciała z raniącej je uprzęży zakończyło się bolesnym lądowaniem na podłodze pomieszczenia, dopiero po odcięciu się autora od jedynej utrzymującej go nad ziemią liny [...]. To pełne koncentracji i dramatyczne w swym przebiegu działanie wymagało od autora pełnego

> zaangażowania, podobnego do tego jakie niezbędne jest aby mógł nastąpić proces wyjścia ciała energetycznego z ciała fizycznego w trakcie tzw. świadomej eksterioryzacji" (Rogulski Rogulus 2005).

„Energetyczność" jest dla Robakowskiego „kluczowym pojęciem w sztuce", stawiał je „ponad wszystkie języki, ponad świadomość". Mówił on także o dwóch kierunkach w sztuce: „energetycznym" i „racjonalnym". Robakowski chciał połaczyć obie perspektywy:

> „Zasadniczo mamy dwie drogi w sztuce: po pierwsze, pójście w stronę energetyczności, działania witalnego i intelektualnego wyłączenia. Okazuje się bowiem, że człowiek świetnie może się czuć w takiej energobiologicznej przestrzeni. Drugi kierunek to racjonalizm i traktowanie świata jako partytury, którą przy użyciu określonych narzędzi gotowi jesteśmy odkrywać. Spójrzmy, jak dzięki mikroskopowi możemy głębiej wejść w tajemniczą i nieodgadnioną rzeczywistość. Ale też można w tę rzeczywistość wmanipulowywać naszą biologiczną energię, ja chcę to zrobić!" (Robakowski 2007b: 122—123).

„Pole energetyczne" – pojęcie zapożyczone z języka fizyki i różnych form okultyzmu, a także szczególnie ważne dla teozofii i New Age inspirujących się dalekowschodnimi metodami pracy z energią, często pojawiało się w sztuce XX i XXI wieku. Mówił o nich choćby Andrzej Pawłowski. Na przykład performanse Acconciego od 1971 r. „koncentrowały się na polu energetycznym powstającym między nim a innymi ludźmi w specjalnie do tego celu skonstruowanych przestrzeniach". W najgłośniejszej ze swych akcji artysta „masturbował się pod rampą zbudowaną w galerii, nad którą przechodzili zaproszeni goście". W ten sposób badał wpływ wytworzonego przez siebie pola na widzów (Goldberg 1984: 90–91). Dla innego twórcy, Dennisa Oppenheima, sztuka performansu jest „przewodnikiem »energii i doświadczenia« oraz instrumentem dydaktycznym służącym wyjaśnieniu doznań związanych z wytwarzaniem dzieła sztuki. Rozpatrywana w takich kategoriach reprezentuje również odrzucenie sublimowania twórczej energii w wytwarzanie obiektów artystycznych" (Goldberg 1984: 92). Według Robakowskiego, artysta powinien własną energię „wyzwolić w drugim człowieku":

> „Jeżeli ktoś jest interesujący – to na terenie technicznego wideo może poruszać się bardzo prostymi środkami. Jak w dyskotece techno – wchodzimy w taką energetyczną przestrzeń i już nie potrzebujemy słów, bo one zacierają nasze dobre samopoczucie, nie chcemy już rozmawiać, prawie bezmyślnie tańczymy, chcąc się utrzymać w tym energetycznym polu" (Robakowski 2007b: 124).

Jak widać z wyżej zacytowanych wypowiedzi i opisów prac, energia jest pojęciem często używanym przez twórców, którzy pragną przekroczyć stare

granice sztuki i unieważnić fizyczność, przedmiotowość dzieła. Energia więc jest dobrym słowem dla opisu stanu – od początku poszukiwanym przez awangardy – w którym sztuka jednoczy się z życiem, nie ma już przedmiotowych dzieł, samo życie staje się sztuką. Pojęcie energii pasuje do tych koncepcji artystycznych, które szczególnie pragną manifestować otwartość dzieła (por. Eco 2008). Wszystko jest energią, a więc jest nieokreślone i płynne, otwarte na niezliczone interpretacje. Krystyna Wilkoszewska pisała:

> „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).

4

Alchemia

[...] użyty materiał i właśnie transformacja substancji stanowi to, co mnie interesuje w sztuce.

Joseph Beuys (1990: 36)

Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości.

Jerzy Nowosielski (Podgórzec 1985: 76)

W dziełach sztuk plastycznych XX i XXI wieku, jak też w autokomentarzach artystów i wypowiedziach teoretyków, można odnotować wiele porównań sztuki współczesnej do alchemii. Jedno z nich można znaleźć w pismach Mircei Eliadego, kiedy pisze o twórczości Brâncuşiego:

> „Jego postawę wobec kamienia można porównać do troski, lęku i czci człowieka neolitycznego, dla którego pewne kamienie stanowiły hierofanie, tzn. najwyższe i święte objawienia rzeczywistości. W dziejach sztuki współczesnej – od kubizmu do taszyzmu – obserwujemy ciągły wysiłek artysty, dążącego do uwolnienia się od »powierzchni« rzeczy i do przeniknięcia w głąb materii, ażeby obnażyć jej fundamentalne struktury. [...] Poprzez fascynację artysty elementarnymi, pierwiastkowymi *modi* materii wyraża się jego pragnienie zrzucenia z siebie ciężaru martwych form, tęsknota do zarannego świata początków" (Eliade 2004: 28–29).

W tej perspektywie sztuka ma moc transformującą. W ujęciu Celanta „artysta spełnia rolę współczesnego alchemika, zarówno w odniesieniu do form, jak i do znaczeń, tworzących całość kultury" (Guzek 2007: 101). „Sztuka – pisał Donald Kuspit – nie tylko ma moc przekształcania tego, co materialne, przez umieszczanie materialnych elementów w estetycznym porządku postrzegania i rozumienia, ale także przekształca nasze rozumienie

różnych bytów poprzez ujawnianie ich ukrytych powinowactw" (Kuspit 1986: 315, za: Dziamski 2001: 4). Artysta współczesny kroczy przecież drogą wytyczoną przez alchemików: zajmuje się energiami, tym, co naturalne, materialne, ale i duchowe, „biedne" i „niskie", ale i tym, co „wysokie". W przypadku „alchemicznej abstrakcji" twórca „próbuje wywołać poczucie jedności", tu „opozycja odczytywana jest jako metafizyczna jednia, a każdy element obrazu staje się podświadomie symboliczny" (Kuspit 1986: 315, za: Dziamski 2001: 4). To, co jest rozczłonkowane, artysta scala. Dokonuje rafinacji tego, co niskie w to, co duchowe, energetyczne. Konceptualista na przykład wychodzi kompletnie poza materialność dzieła. Operuje na ideach, niejednokrotnie posługuje się wzorami i schematami przypominającymi formuły alchemiczne. Podobnie abstrakcjonista pracuje na liczbach i figurach, czasem „schodzi" do abstrakcji nieforemnej.

Podejście alchemiczne widzę też w sztuce Koji'ego Kamoji'ego. Na przykład w pracy „Krzyk" artysta ten użył żelaza (metalu występującego „w żywych i martwych organizmach, we krwi, w owocach, w ziemi", zawartego w żywych organizmach i jednocześnie kojarzącego się z zadawaniem śmierci, „symbolizującego planetę Mars"), jak też płodów Ziemi (pestki, owoce), żywiołów (woda), płynów cielesnych (krew menstruacyjna) (Ładnowska 1997: 13). W tym dziele widać też wyraźne nawiązania do astrologii.

Jednym z celów „Opus Magnum" było „zbawienie materii". Maurice Denis pisał: „Sztuka jest uświęceniem natury, owej natury stanowiącej powszechną własność, która zadowala się samym istnieniem. Czymże jest wielka sztuka [...] jeśli nie przemianą zwykłych wrażeń – rzeczywistych przedmiotów – w święte, skończone, dostojne ikony" (Denis 1977: 80). Jerzy Nowosielski też używał języka alchemicznego. Sztuka – jego zdaniem – rodzi się „we wnętrzu tego dziwnego tygla, w którym dokonuje się owa alchemiczna przemiana w świadomości elementów zła w dobro, brzydoty w piękno. Sztuka musi być podejrzana, zbawia bowiem piekło" (Podgórzec 1993: 15, za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 75). Natalia LL pisała o „jedności ducha z materią" realizowanej przez jednostki, które osiągnęły „stan pojednania" (Natalia LL 2004c: 81). Do alchemii w swych pracach otwarcie nawiązuje Jarosław Kozakiewicz.

> „*Ołów ma dla mnie znaczenie alchemiczne* – mówi Kozakiewicz [...]. I dodaje: *w kosmologii chińskiej ołów łączono z oddychaniem*. Ale i tym razem artysta szybko wskazuje na ciemną stronę metalu, gdyż w dzisiejszej Polsce ołów kojarzy się także z gwałtownym wzrostem zanieczyszczenia powietrza przez spaliny samochodowe, co powoduje bezprecedensowe rozprzestrzenianie się chorób płuc. Kozakiewicz nie chce jednak, by jego praca odczytana została wyłącznie jako komentarz na temat zanieczyszczenia środowiska i jego tragicznych skutków. On widzi swoją pracę przede wszystkim jako metaforę niepokojącej

współzależności człowieka i technologii, współzależności, która już zaowocowała sztucznym oddychaniem" (Bartelik 1997: 5).

Alchemiczna rafinacja interesowała Josepha Beuysa, jednego z najważniejszych twórców XX wieku. Według artysty „sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego" (Beuys 1990: 92). W trakcie swej kilkugodzinnej akcji „Próżnia ↔ Masa" (1968) wykonał on 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 performansu użył 100 pomp rowerowych, którymi rozbryzgiwano 100 kilogramów tłuszczu, realizując tym samym zapowiedź daną w tytule akcji: „Próżnia ↔ Masa". 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). Beuys badał substancje, Materię, Chaos, Ciepło... Używał miodu, tłuszczu, filcu, w akcji na bagnie oblepiał się błotem. O swych pracach 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" pisał o pierwiastku „gorącym" – chaotycznym, surowym i „zimnym" – „skrystalizowanym", „intelektualnym". Rzeczywistość składa się z „ruchu", „energii" i „krystalizującej" formy. Beuys każdy proces krystalizacji porównywał do rzeźbienia. „Wszystko jest rzeźbą" – chaosem, który został skrystalizowany – działanie, myśl, materialne dzieło sztuki. Każde działanie jest tworzeniem, „rzeźbieniem" chaosu i „każdy jest artystą" (Beuys 1990: 44, 97; Beuys 1987). Sztuka według Beuysa – co znajdowało odbicie zarówno w jego instalacjach i akcjach, jak też tekstach – jest działaniem alchemicznym, pozwala na krystalizację żywiołu ciepła w formę twórczości.

Transformacji alchemicznej dokonał na swój ironiczny sposób John Latham:

„W 1966 roku Latham wypożyczył z uczelnianej biblioteki uchodzącą za bardzo istotną dla tej dekady książkę Clementa Greenberga *Art and Culture* (wydaną w 1960 roku) i urządził w swojej pracowni zbiorową »analizę« jej treści. Zaczęto od przeżucia wybranych stronic i rozpuszczenia wyplutej papki w kwasie solnym. Z roztworu tego uzyskano następnie białą sypką substancję, którą zneutralizowano, zalano wodą i »uszlachetniono« przez dodanie »czystej kultury« – drożdży, po czym odstawiono na kilka miesięcy. Po blisko roku biblioteka zażądała zwrotu książki. Latham poddał wówczas płyn destylacji i produkt końcowy oddał

> w butelce opatrzonej etykietą stwierdzającą, że jest to wypożyczona książka. Władze szkoły nie przyjęły do wiadomości zapewnień o tożsamości obu przedmiotów i Lathama uprzejmie, ale stanowczo poinformowano, że jego kontrakt nie będzie mógł być przedłużony" (w: Giżycki 2001: 87).

Tutaj widać już inne podejście: artysta nie traktuje siebie i swej misji śmiertelnie poważnie, badanie przemiany materii zamienia w zabawę, która przypomina wczesnodziecięce eksperymenty i organoleptyczne badanie rzeczywistości. Tu swoista „alchemia dziecięca" wchodzi w konflikt ze światem dorosłych, który nie dysponuje odpowiednim poczuciem humoru, jak przekraczający granice twórca.

Alchemia artystyczna przejawia się także w swoistym stosunku do materii. Artyści różnych kierunków (*arte povera*, malarstwo materii, *informel*, *eco art*, *land art* itd., itd.) dowartościowywali materię dotychczas niezauważaną wystarczająco w sztuce i w życiu codziennym. Szukali z materią kontaktu niezapośredniczonego przez konwencje. Kantor na przykład 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" (Kantor 2005: 109). W imponującej – trzeba przyznać – liście „materialnych zabiegów wokół materii" Kantor wymienił:

> „[...] stłoczenie, zgniecenie, zmiażdżenie, sprasowanie, ugniatanie, mięszenie (ciasta), spłaszczenie, lanie, cieknienie, spływanie, płynięcie, wyciskanie (piętna), ciskanie, rozchlapywanie, babranie, darcie, wypalenie, palenie, rozszarpywanie, nicowanie, zszywanie, obarwianie, wypełznięcie, plamienie, ubłocenie" (Kantor 2005: 184–186).

Artystyczne poszukiwania kontaktu z materią czasem przyjmuje formę „upsychicznienia" materii, jak w przypadku twórczości Alojzego Gryta:

> „Gryt nie traktuje swoich materiałów głucho i anonimowo. Nie lubi mówić: szkło, drewno, kamień. Woli operować obiektami o fizykalnej »osobowości«, takimi jak płytki czy kafle, kostki, deski, bryły. To uszczegółowienie pracy z tworzywami, ich ocieplanie i ożywianie, pozwala na rozwinięcie całej gamy upsychicznienia i kontemplacji, poddawania tworzyw sprawdzianom. Najwyraźniejsze »rozmowy«, medytacje z tworzywami widać w dziełach z użyciem tafli szkła lub kostek kamienia" (Kostołowski 2001: 42).

U Kantora i Gryta widać zafascynowanie materią i jej duchowym, psychicznym wymiarem. Ich metody i akcje, w ramach których eksplorowali materialność, oczywiście odbiegają pod względem formy od metod alchemików, lecz znaczenie wydaje się być takie samo: w obu przypadkach chodzi

o zbadanie ukrytego przed konwencjonalnym spojrzeniem, istotowego, duchowego wymiaru materialności.

Zgłębianiem psychicznego aspektu alchemii zajmuje się też Marek Rogulski Rogulus. Wykorzystywał on w swoich pracach między innymi formę czaszki, krzyża, bomby i spalonego ciała ludzkiego. Sam przyznał, że nawiązał w nich „do średniowiecznej, alchemicznej zasady traktującej, iż rzeczywistym aspektem pracy z materią jest jej aspekt psychiczny – zjawiska zachodzące w jaźni alchemika" (Rogulski Rogulus 2001: 251–252).

Warto tutaj zwrócić uwagę na alchemię artystyczną Władysława Hasiora. Operował on żywiołami wody, ognia, powietrza, ziemi. Odlewał swe rzeźby w ziemi, by później je „ekshumować". W tym opisie widać bardzo wyraźnie jego alchemiczny stosunek do sztuki:

> „Gdy więc Hasior projektuje pomnik, wprowadza doń żywioły, kojarzy je z przemysłowym materiałem, szuka autentycznej ekspresji w naturze. Swój słynny pomnik *Żelazne organy* tworzy z żelaza i betonu, ale zaprzęga wiatr, by w nim rodził muzykę.
> Przez inny pomnik przepływa źródło, a wiatr potrąca opalone blachy. W pomnikach ze szkła (marzonych) wiruje woda, barwi je światło, rozwija w nich swój film krajobraz – zmienny w pogodzie i w czasie. Cementowe figury ze wstrząsającego pomnika *Rozstrzelanym zakładnikom w Nowym Sączu*, figury ekshumowane z ziemi, ich kolebki i grobu, upodabniają się do materii organicznej, do zwietrzałej kości, do skały. I znów ogień wyrywa z ich rozdartej piersi krzyk śmiertelny, płoną jak żywe pochodnie – tak odwieczne i tak współczesne" (Kirchner 2005: 121).

Widać tu wyraźne (niekoniecznie uświadomione) nawiązanie do popularnej w archaicznej metalurgii i alchemii „embriologicznej koncepcji rud", opisanej dobrze przez Mirceę Eliadego. Metale przy pomocy alchemika przechodzą podobny proces narodzin, co człowiek i zwierzę. Alchemik w tej koncepcji staje się akuszerem, wydobywającym z łona ziemi płody, które pod wpływem jego działań „dojrzewają". „Alchemik pomaga Naturze w dopełnieniu jej Celu, w osiągnięciu »ideału«, to znaczy w doprowadzeniu jej potomstwa – mineralnego, zwierzęcego, czy ludzkiego – do najwyższej »dojrzałości«, a więc nieśmiertelności i całkowitej wolności" (Eliade 1993: 47–48, 50). Artysta współczesny, wykorzystując ogień, dodatkowo nawiązuje do tradycji panowania nad ogniem kowali, metalurgów i alchemików. „Władza nad ogniem obrazuje przekroczenie kondycji ludzkiej" – wskazywał Eliade (Eliade 1999: 86).

Magdalena Abakanowicz przyznaje się do „bezpośredniego kontaktu z materiałem": „Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś,

co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieuświadomione" (Abakanowicz 2006c: 49). Abakanowicz, jak wielu artystów kręgu „sztuki biednej", używa „surowych" materiałów, nieuznawanych dotąd za „artystyczne": zgrzebnych tkanin, konopnej liny, kamiennych kręgów, brązu o fakturze zastygłej lawy, konarów drzew. Ryszard Stanisławski dobrze ukazał różnorodność materiałów wykorzystywanych przez Abakanowicz:

> „Od liny i tkanego reliefu do krągłych, wypełnionych jakby rozrastającą się tkanką worków składających się na *Embriologię*; od szeregu bezgłowych skorup ludzkiego tułowia z nasyconych żywicą struktur workowych po rzędy czaszek wielkich nieokreślonych zwierząt z brązu; od kręgów kamiennych ustawionych pionowo szeregiem po klatki ze stali i szkła zawierające *Sarkofagi*; wreszcie od serii *Gier wojennych* z poziomo leżących pni z ujętymi w metal konarami i korzeniami po autoportrety z brązu z cyklu *Inkarnacje*..." (Stanisławski 2006: 19).

Abakanowicz nie skupia się na zewnętrznym, pozornym wizerunku używanych materiałów, ani też na ich znaczeniu przedmiotowym, raczej „dąży do wydobycia z tych pierwotnych, archetypicznych substancji nowych znaczeń" (Krukowski 2006: 25). Zacytuję tu tekst Abakanowicz pt. „Lina":

> „Lina jest dla mnie jak zastygły organizm, jak muskuł pozbawiony energii.
> Zmieniając miejsce i położenie, dotykając, poznaję jej tajemnice i wieloznaczność. Tworzę z niej formy. Dzielę nią przestrzeń. Jest ona zwielokrotnieniem problemu nitki – zawsze złożonej z wielu włókien, których nikt nie bada. Przenoszona z miejsca na miejsce – starzeje się, nosi własną historię, wnosi ją w otoczenie. Używałam jej w krajobrazie miejskim. Stawała się tam echem wypartej organiczności, pozwalała widzieć architekturę z całą jej sztucznością twardej skorupy ozdobnej. Czuję w niej siłę, która niesie w sobie każdy obiekt spleciony z włókien – jak drzewo, ręka człowieka, skrzydło ptaka – wszystkie zbudowane z niezliczonej ilości współdziałających ze sobą elementów" (Abakanowicz 2006b: 47).

Warto tu przypomnieć, że Kantor mówił o wykorzystywanych przez siebie „biednych" materiałach, że egzystują one „pomiędzy śmietnikiem a wiecznością". Kantor dążył do wyrwania przedmiotu „z jego uzależnień i stosunków życiowych i pozostawienie [go] bez komentarza" (za: Jakubowicz 2001: 81, 83).

Alchemiczną fascynację przemianami materii artyści realizowali także poprzez użycie w procesie twórczym materiałów nietrwałych. Często owa nietrwałość była zaprogramowana, tak, by proces przemiany – rozpadu dokonywał się już bez interwencji artysty. Szczególnie były ulubione przez twórców procesy organiczne: wzrastania, ale i więdnięcia, obumierania, gnicia, samorozpadu. Te procesy były wplecione w dzieła, choćby Hasiora:

> „Zamierzona nietrwałość jego wczesnych prac z chleba, mydła, spektakl zniszczenia sugerowany płomieniem, agresją i okrucieństwem wbijanych noży, rozdartej blachy, strzaskanego szkła, wyjawienie zużycia, starości, rdzewienia zastosowanych w dziele materiałów i przedmiotów – to były niektóre tylko sposoby, jakimi artysta kreował teatr podwójny: w swych kompozycjach i w odbiorze widza, którego wrażliwość miała nieustannie wznawiać przebieg tych dramatów. Tworzył tak Hasior teatr misteryjny, poetycki, baśniowy, świadomie spleciony z magią obrzędu sakralnego – praźródłem wszelkiej teatralności" (Kirchner 2005: 112–113).

Alchemiczność sztuki XX i XXI wieku przejawia się moim zdaniem jeszcze w inny sposób. Gdy przyjrzymy się eksploracjom ciała dokonywanym przez współczesnych twórców, możemy odkryć fenomen swoistej „artystycznej alchemii cielesnej", niezwykle podobnej do alchemii taoistycznej, w ramach której „Metale »czyste«, transcendentalne, utożsamiane są z różnymi częściami ciała, a procesy alchemiczne, zamiast odbywać się w laboratorium, zachodzą w ciele i świadomości eksperymentatora" (Eliade 1993: 118). I tak traktat „Sekret Złotego Kwiatu" mówi o ukształtowaniu „perły Eliksiru Życia", nasienia, przekształcenia go w embrion, „który trzeba rozwijać poprzez pracę ogrzewania, odżywiania, kąpieli i mycia". Jak podkreśla tekst, „Kiedy energia-ciało dziecka [wewnętrznego – PM] jest już w pełni uformowana, pracę trzeba ukierunkować tak, aby embrion się narodził i powrócił do pustki" (*Taoistyczny Sekret*... b.d.: 48). Z kolei „Księga Świadomości i Życia" mówi o „ukształtowaniu diamentowego ciała", tworzeniu „zarodka Tao", „narodzinach owocu", „zachowywaniu przekształconego ciała", „pustej nieskończoności" (tamże: 89–102). Zaskakująco podobnie – jak uważam – wygląda w pismach Paula Klee akt twórczy, który jest ukazany w postaci płodzenia, rodzenia i rozwoju, a związek artysty z materią dzieła jawi się jako akt erotyczny: „Najpierw męska specjalność wstrząsu energicznego, potem cielesny wzrost jaja. Albo, przenikające światło, następnie dżdżysta chmura". W procesie tym następuje „szczególne zjednoczenie osoby artysty i przyszłego dzieła" (Klee 1982: 298, za: Rejniak-Majewska 2003: 212). W twórczości Klee, tak jak i w rytuałach alchemików taoistycznych, nie mamy do czynienia z zewnętrznym laboratorium alchemicznym, w którym by zachodziła przemiana i uduchowienie materii, tym laboratorium staje się ciało i umysł praktykującego. W przypadku Klee – co starałem się pokazać – chodzi o kolejne stadia rozwoju prenatalnego dzieła, przebiegającego w ciele artysty, tak jak w taoistycznej praktyce chodzi o rozwój „zarodka Tao".

W akcjach polskiego artysty Jerzego Beresia niewątpliwie widać skupienie artysty na żywiołach i procesach: „tymi najistotniejszymi tworzywami jego sztuki – według Andrzeja Kostołowskiego – są naturalne

procesy i jakości: drzewa, a nie drewno, twardość i ciężar, a nie kamienie, spalanie, a nie ogień itd. Uczestnicząc w ciągu zdarzeń on tylko »wyjmuje« elementy ukonkretnionych już transcendencji". Artysta jest jedynie „medium", „ofiarą", ujawnia i rejestruje procesy i żywioły. Do tego można dodać dokonywane przez Beresia operacje na nagim ciele (Kostołowski 1995: 23).

Ciało ludzkie w licznych tradycjach duchowych – także tych, które posiadały aspekty alchemiczne – było odnoszone do kosmosu (por. Eliade 1997c: 112–113). Kosmizacja ciała ludzkiego zaznacza się np. w pracy Jarosława Kozakiewicza „O granicach ciał", w której autor zestawia to, co „na dole" z tym, co „na górze", makrokosmos wszechświata z mikrokosmosem ciała:

> „Punktem obserwacyjnym do oglądania dzieła jest krąg słoneczny zakreślony na podłodze. W wysłanych czarnym aksamitem dużych etui ($236 \times 29 \times 13$ cm), ustawionych po obu stronach kręgu, umieszczone są modele dziewięciu planet Układu Słonecznego, pomniejszonych dwa miliardy razy (ich odległość od słońca odwzorowana jest w skali 1 : 2525 miliardów). Dziewięciu otworom ciała przypisanych jest dziewięć planet. Kozakiewicz zestawił następujące pary: oczy z Neptunem i Uranem, uszy z Merkurym i Marsem, otwory nosowe z Ziemią i Wenus, usta z Jupiterem, odbyt z Saturnem, penis z Plutonem. Dwie duże skrzynie różnią się nieco zawartością: w pierwszej znajduje się pozytywowy odlew żołędzi penisa z pozłoconym otworem symbolizującym planetę Pluton, w drugiej odlew negatywowy żołędzi z kroplą złota na dnie" (Bartelik 1997: 5).

Tu dokładnie zaznacza się archaiczna intuicja, według której ciało człowieka jest odbiciem Kosmosu a poszczególne części ciała i organy mają swój ukryty związek z fragmentami Kosmosu. Warto podkreślić, że elementy tego dzieła zostały odlane z ciała artysty – co potęguje alchemiczny przekaz, choć także może świadczyć o wpływie (po)nowoczesnego indywidualizmu. Stach Szabłowski pisał o tej pracy:

> „Związek ciała i układu planetarnego odzwierciedla wiarę w organiczną jedność makro i mikrokosmosu. Odnosi się do ciała idealnego, powtarzającego kosmiczną doskonałość. Dlatego ciało w pracy Kozakiewicza znajduje się w trakcie alchemicznej transformacji. Elementy tej anatomicznej konstelacji przywołują konkretne, ze swej natury niedoskonałe, ciało autora. Akt wykonania odlewu obdarza je siłą fetyszu – zachowują, tak jak fotografie, emanacyjną łączność z pierwowzorem. Ołów, z którego są wykonane, w alchemii jest punktem wyjścia transmutacji niedoskonałego w doskonałe" (Szabłowski 1997: 12).

Kozakiewicz i w tym czerpie z dawnych scenariuszy alchemicznych. Jak wiadomo, według mitów różnych kultur, metale „wyrastają" z ciała boga albo istoty półboskiej (Eliade 1993: 66). Artyście chodziło również o transformację świata zewnętrznego, także najbliższego otoczenia. Kozakiewicz

przyznał: „w tej pracy poruszam kwestie odwagi, aby wystąpić poza krąg i odnaleźć wartość w samym sobie, ale także aby znaleźć moc do przekształcenia najbliższego otoczenia w miejsce lepsze: piękniejsze, bardziej stabilne i transcendentalne" (za: Bartelik 1997: 5).

Niewątpliwie woda pełni wielką rolę w symbolice alchemicznej i inicjacyjnej – symbolizuje stadium przedkosmiczne, chaos (Eliade 1999: 265). W języku psychoanalizy Junga jest symbolem nieświadomości (Jung 1993a: 37). Wodę wykorzystywał wielokrotnie w swych instalacjach Bill Viola („Przejście", „Posłaniec", „Strącenie do raju" itd.). Oto sporządzony przez artystę opis dzieła „Wniebowstąpienie":

> „Spokój podwodnego krajobrazu zostaje nagle zakłócony, kiedy ubrany mężczyzna wpada do wody. Rozlega się głośny huk, woda bulgoce i wiruje, a mężczyzna opada powoli z rozpostartymi ramionami, bezwładny i nieruchomy. Światło faluje, gdy lśniące pęcherzyki powietrza unoszą się ku wzburzonej powierzchni. W połowie drogi mężczyzna przestaje opadać i zatrzymuje się, a jego ciało pozostaje zawieszone w przestrzeni. Powoli zaczyna się wynurzać, w końcu dociera na powierzchnię. Tam z jego ust wydobywają się pęcherzyki powietrza, a mężczyzna ponownie rozpoczyna swoje mimowolne opadanie. Tym razem opada w głębiny i jego ciało znika wkrótce w ciemnościach w rogu ekranu, a do podwodnego świata powraca spokój" (Viola 2007a: 37).

Dawni alchemicy – co pokazują badacze religii (np. Eliade 1993; Jung b.d.; Jung 1999) – różnili się między sobą, stworzyli wiele formuł i w odmienny sposób dochodzili do „Opus Magnum". Zróżnicowanym i niespójnym zjawiskiem jest także to, co nazwałem „alchemią artystyczną" – jej adepci, co wyżej starałem się pokazać, fascynują się materią, „biednymi materiałami", cielesnością. Ich dzieła różnią się zarówno pod względem formy, jak i punktu widzenia, z którego badają rzeczywistość. Wszyscy jednak skupiają się na przemianie materii (czy to widzianej poza sobą, czy we własnym ciele), na jej ukrytych właściwościach (duchowych, psychicznych), poszukują praktyk umożliwiających wydobycie tego, co duchowe z tego, co materialne – wszystko to umieszczając w różnie pojmowanych przestrzeniach sztuki.

5

Natura

W drzewach kryła się obecność olbrzymiej siły, świata objawiającego się przez materialne, dotykalne istoty, rośliny, wiatr, wszystko. Okazało się wówczas, jak genialną konstrukcją jest człowiek. Fascynacja sobą, posiadaniem ciała, bycia częścią olbrzymiego organizmu. Wtedy odkryłem, że ziemia jest żywą istotą. Ona oddychała.

Paweł Althamer (Żmijewski 2008b: 57)

Wraz z przekreśleniem przez awangardzistów sztuki przedstawiającej, natura przestała być obiektem do odtwarzania w dziele. Dla wielu stała się wzorem do naśladowania. Hans Arp zamanifestował: „nie chcemy naśladować natury, nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć, chcemy tworzyć, jak roślina, która tworzy owoc, a nie odtwarzać" (Arp 1963: 516, za: Kotula, Krakowski 1973: 142). Natura – jak twierdził Celant – weszła do świata sztuki (Celant 1969: 225, za: Guzek 2007: 101). Fragmenty przyrody stały się medium artystycznym wykorzystywanym przez neoawangardzistów, niekiedy natura stawała się nawet autorką dzieł. Jak zauważył Robert Smithson, „Poprzez wyłączenie procesów technologicznych z tworzenia sztuki zaczynamy odkrywać inne procesy o najbardziej podstawowej strukturze" (w: Harrison, Wood 1997: 866, za: Guzek 2007: 127). Artyści zaczęli mówić o „spotkaniu" natury i kultury, natury i sztuki. Magdalena Abakanowicz pisała: „Wtopione w otoczenie [dzieła sztuki] pozwalają nam odczuć znaczenie wyobraźni człowieka wobec mądrości natury. Jest to spotkanie dwóch obcych sił. Natura nie pretenduje, by tworzyć sztukę. My pretendujemy. [...] To spotkanie dwóch rzeczywistości tworzy napięcie, w które wkraczamy" (Abakanowicz 2006f: 137).

Ta zmiana była możliwa dzięki zakwestionowaniu charakterystycznego dla cywilizacji judeochrześcijańskiej stosunku do natury, w ramach którego człowiek stoi ponad przyrodą i ją „czyni sobie poddaną". To przedmiotowe

podejście do środowiska naturalnego zostało wzmocnione przez nowoczesną rewolucję przemysłową. Jednak już romantyzm przyniósł w tym zakresie pewną korektę świadomości, co jest choćby widoczne w oczekiwaniu Nietzschego na „święto pojednania" przyrody „ze swym marnotrawnym synem, człowiekiem" (Nietzsche 2006: 22). Niewątpliwie, na tęsknotę za naturalnością miały wpływ także wzmożone kontakty z przedstawicielami innych kultur i przyjęcie inspiracji płynących z Dalekiego Wschodu i Afryki. Szczególnie istotny na zbliżenie sztuki i przyrody wydaje się wpływ buddyzmu, który wielką wagę przywiązuje do „ekologiczności". „W samych założeniach buddyzmu – pisała Beata Szymańska – zawiera się szacunek dla wszystkich »czujących istnień« – od człowieka po rośliny. Buddyzm nakazuje takie traktowanie otoczenia, w którym żyje człowiek, aby nie doznało ono szkody – zalecenia obejmują nawet krajobraz" (Szymańska 2000: 213)[1]. Piękno w silnie ukształtowanej przez buddyzm kulturze japońskiej jest ściśle zakorzenione w naturze, piękno oderwane od natury, charakterystyczne dla estetyki Zachodu, nie istnieje. „Właśnie zwrócenie się w stronę Natury pozwala na odnalezienie istoty piękna" (Szymańska 2000: 217). Hans Arp mówił, że dzieła sztuki konkretnej „dążą poprzez poza-ludzkie do osiągnięcia nieskończoności i wieczności, one wypierają się naszego egoizmu..." (Arp 1977: 502). Głęboka identyfikacja z przyrodą jest podstawą zainspirowanej m.in. buddyzmem *zen* „ekologii głębokiej", która niewątpliwie odcisnęła się w świadomości części twórców. Za przykład tego wpływu można podać choćby ustawione przed Zamkiem Ujazdowskim w Warszawie (siedziba Centrum Sztuki Współczesnej) figury z wikliny wykonane przez Pracownię na rzecz Wszystkich Istot.

W sztuce XX i XXI wieku, tak jak w ekologii głębokiej i różnych nurtach New Age, zaznacza się świadomość negatywnego wpływu cywilizacji oderwanej od natury, kryzysu cywilizacji i strachu przed katastrofą ekologiczną. „Odczuwam lęk – pisała przed laty Magdalena Abakanowicz – wobec cierpień spowodowanych sztucznym środowiskiem i nieustannym napięciem nerwów" (Abakanowicz 2006d: 53). Dziś jednym z ważnych tematów ekologii jest ochrona klimatu. Organizowane są wystawy artystów podejmujących problem globalnego ocieplenia (np. wystawa „RETHINK – Contemporary Art & Climate Change" w Kopenhadze w 2009 r.) Jednym z nich jest Tomas Saraceno – artysta, którego prace znalazły się w 2009 r. na Biennale w Wenecji (zob. http://www.youtube.com/watch?v=8ri2Hz-NIc_4&NR=1).

Według Hansa Arpa, „okropny zamęt naszej epoki wynika z przecenienia rozumu" (Arp 1977: 504). Marzył on o powrocie „na łono natury":

[1] Szacunek wobec cierpienia wszystkich czujących istnień jest ważny w tradycjach buddyzmu *Mahajany*.

„[...] dzieła sztuki konkretnej nie powinny już nosić podpisów swych twórców, w wielkiej pracowni natury obrazy, rzeźby i przedmioty winny pozostawać bezimienne podobnie jak chmury, morza, góry, zwierzęta i ludzie. tak!”[2] (Arp 1977: 502). Sztuka konkretna, jak stwierdził Arp,

> „[...] pragnie uprościć życie ludzkie, pragnie się utożsamić z naturą. rozum wyobcowuje człowieka i skazuje go na tragiczną egzystencję. sztuka konkretna jest sztuką żywiołową, naturalną, zdrową, siejącą w serca i głowy gwiazdy pokoju, miłości i poezji. tam gdzie wkracza sztuka konkretna, uchodzi melancholia, taszcząc ze sobą swe szare toboły pełne ponurych westchnień” (Arp 1977: 504).

Artyści wykorzystują w swych dziełach naturalne materiały (ryż, miód, wosk, pyłki kwiatowe, rośliny itd.) czy żywioły (woda, powietrze, ogień, ziemia). Za przykład może tu posłużyć – już wyżej opisywana przeze mnie – twórczość Magdaleny Abakanowicz. Do tkania „Abakanów” posłużyły jej nici wykonane z naturalnych włókien. Wykorzystanie lin i nici ma też dodatkowe znaczenie – chodzi tu o głębokie współodczuwanie z przyrodą: „widzę nitkę – powiada artystka – jako podstawowy element budowy świata organicznego naszej planety, jako największą tajemnicę naszego otoczenia... to nitka buduje wszystkie żywe organizmy i rośliny, nasze nerwy, nasz kod genetyczny... jesteśmy strukturami włóknistymi” (w: Krukowski 2006: 25).

Jeszcze bardziej skupione na fenomenie życia i naturalności jawią się przedsięwzięcia Teresy Murak. Dzielenie się życiem, obcowanie z naturą, proces wzrastania wpisane zostały do jej dzieł i akcji:

> „Murak w większości prac używa rzeżuchy, symbolu odradzającego się życia. Nie chodzi tu tylko o finalny efekt dojrzałej rośliny, ale o moment inicjacji, ożywania. Składnikami jej projektów są woda, ziemia i czas; autorka jest ziemią (np. »Zasiew«, 1985), lub Persefoną siejącą rośliny (np. »Malwy idą do domu«, 2004). Jednym z kluczowych motywów w twórczości Teresy Murak jest dzielenie się życiem, które chce przekazać innym. W ubiegłorocznej akcji [w 2004 r. – P.M.] rozdawała przechodniom zaczyn chlebowy. Czasem przyjaciołom i przechodniom rozdaje nasiona” (Branicka 2005).

W swych rytualnych akcjach Murak przechodziła głębokie utożsamienie z roślinami. Oto fragment opisu swoistego eksperymentu botanicznego, w którym artystka sieje i pielęgnuje rzeżuchę:

> „21.2. Piątek – Ziarno rzeżuchy zasiane na koszuli pobudzone wodą zaczęło pęcznieć i pękać w ciemności, podlewam co godzinę, nie śpię, doglądam, świecę światło. 22.2 Sobota – kiełki zaczynają wchodzić w tkaninę, nie mogą przedostać

[2] Autor w tym tekście nie używa wielkich liter.

się na drugą stronę, pomagam im światłem, zwiększam częstość podlewania. 23.2. Niedziela – korzenie są mocne i białe, pojawiają się pojedyncze listki biało-żółto-zielonkawe, noc, łodyżki wzrastają nierównomiernie, nieproporcjonalnie szybciej od korzeni. 24.2. Poniedziałek – zachwiana równowaga, staram się im pomóc podkładając wilgotną gazę, nie skutkuje, podlewam już siedemdziesiąt pięć razy, noc, zmieniam pozycję koszuli, zdejmuję ją z wieszaka, rozcinam i układam na folii, korzeniami w dół, w ciągu dwóch godzin rozwijają się wszystkie liście, korzenie unoszą tkaninę, rzeżucha zrobiła się puszysta i zdrowa. 25.2. Wtorek – rośnie, podlewam, myślę o niej. [...] 2.3. Niedziela – roślina osiąga maksymalną wielkość i pełnię zieleni. 3.3. Poniedziałek – po jedenastu dniach zakładam koszulę rzeżuchy, przyjmuję rośliny na swoje ciało, moment łączenia będzie trwać długo do zmęczenia w pozycji półsiedzącej (chcę wytrzymać jak najdłużej)" (w: Brach-Czaina 1984: 201–202).

Ten eksperyment jest zarazem rytuałem i dziełem sztuki – role badaczki, artystki i osoby poszukującej duchowo-cielesnego kontaktu z innymi formami życia splotły się. Połączyły się tu skupienie eksperymentatorki, wyciszenie medytującej kobiety i poszukiwania nowych form wyrazu, nowych mediów performerki. Proces twórczy – co ważne – już nie jest przypisany człowiekowi: Murak jest jedną z autorek, drugą – natura. Wydaje się, że ta akcja pokazuje jeden ze sposobów „powrotu do natury" i wpisania na powrót w nią sztuki.

Poszukiwanie kontaktu z naturą w ramach sztuki nie tylko odzwierciedlało się w pojedynczych dziełach, lecz zyskało swój wyraz również w powstaniu blisko spokrewnionych ze sobą trendów, spośród których wyróżnić można m.in. sztukę ziemi *eco art*, *land art*, *site-specific art* itd.[3] Szeroko pojęta sztuka ziemi jest realizowana poza galerią, w naturalnej przestrzeni. To jeszcze jedna próba wyjścia sztuki „poza muzeum". Robert Smithson – czołowy przedstawiciel tego trendu – mówił: „Muzea, jak domy dla umysłowo chorych czy więzienia, mają oddziały i cele – innymi słowy, neutralne pokoje zwane »galeriami«. Dzieło sztuki, umieszczone w galerii traci swoją siłę i staje się przenośnym obiektem lub powierzchnią oddzieloną od otaczającego świata" (w: Harrison, Wood 1997: 947, za: Guzek 2007: 128).

Przyjrzyjmy się bliżej nurtowi *land art*. Częstokroć realizacje tego kierunku posiadają wielkie wymiary. Robert Smithson zbudował w 1970 r. słynną spiralną groblę usypaną na Wielkim Jeziorze Słonym w Utah („Spiral Jetty"). To dzieło, jak i wiele prac sztuki ziemi, było widziane jedynie z lotu ptaka.

[3] Trudno tu wprowadzić sztywne granice pomiędzy tymi kierunkami. Tak zwana sztuka ziemi jest najszerszą kategorią i do niej zaliczane są inne nurty, skupiające się na współdziałaniu artystów z przyrodą, np. *land art*.

> „*Spiral Jetty* bazuje na kulturowym, mityczno-religijnym odniesieniu. Jej forma nawiązuje do wierzeń miejscowych Indian, zgodnie z którymi w głębinach Wielkiego Jeziora Słonego istnieje gigantyczny wir. Jest to typowy motyw mitologiczny, mówiący o łączności między światami (naszym, ziemskim i jakimiś rozmaicie definiowanymi zaświatami), którego funkcja polega na umożliwianiu komunikacji między nimi" (Guzek 2007: 113–114).

Michael Heitzer stawiał na pustyni tajemnicze obiekty, często piramidy, kojarzące się z budowlami zapomnianych cywilizacji. Szczególnie popularne w sztuce ziemi stały się obserwatoria astronomiczne i labirynty. Nancy Holt w projekcie „Hydra's Head" ukazała okrągłe „oczka wodne", „których układ odzwierciedla konstelację Hydry". Artystka w tej pracy – jak pisał Łukasz Guzek – mówiła „o pierwotnym, duchowym odruchu człowieka, kierującego wzrok ku gwiazdom, który tu, współcześnie raz jeszcze jest przyczyną tworzenia sztuki" (Guzek 2007: 113, 114). Z kolei Robert Morris stworzył „Obserwatorium" w Santpoort-Valsen w Holandii (1971 r.) – ogromną konstrukcję z ziemi i drewna na planie okręgu umożliwiającą prowadzenie obserwacji astronomicznych. James Turell zbudował „Roden Crater": w wykupionym przez siebie wygasłym kraterze wulkanicznym w Arizonie umieścił obserwatorium astronomiczne, muzeum, bibliotekę, planetarium i centrum pobytowe (Guzek 2007: 112). Oczywiście widać tu nawiązanie do wielkich starych budowli, świątyń – obserwatoriów astronomicznych. Łukasz Guzek tak zinterpretował te inspiracje:

> „Obserwatorium i labirynt przywołują skojarzenia z mitami i wierzeniami, są rodzajem ogólnego odnośnika cywilizacyjnego i kulturowego. Można powiedzieć – »antropologizują sztukę«. Wszystkie przywołane [...] przykłady budowli są przestrzeniami stworzonymi w wyniku swoistych potrzeb kulturowych; są ich wyrazem, a także praktyką w znaczeniu doświadczenia kontaktu i komunikacji ze sferami, leżącymi poza dostępną nam rzeczywistością. Wynalezienie tej rzeczywistości funduje kulturę. Jej znakiem są monumentalne budowle. Wielkie realizacje *land art* także w tym sensie stawiają pytanie o obecność" (Guzek 2007: 114).

Realizacje artystyczne w przestrzeni natury mogą, obok posiadanego wymiaru duchowego, kosmologicznego, nieść też skutek praktyczny w postaci rewitalizacji terenu zniszczonego przez przemysł. W ten sposób to, co zostało zabrane przyrodzie i zniszczone, zostaje zwrócone i odbudowane. W opinii Smithsona „najlepszym miejscem dla »sztuki ziemi« są tereny, które zostały zniszczone przez przemysł, bezlitosną urbanizację lub samoistną dewastację natury. [...] Taki teren jest wówczas rekultywowany lub zostaje zaanektowany jako sztuka". Swe prace sytuował w martwym jeziorze i w kamieniołomach (Smithson 1972; za: Kostołowski 2005c: 413). Podobne idee głosił Robert Morris:

> „Każda duża kopalnia odkrywkowa powinna sponsorować artystę – rezydenta. Ścięte wierzchołki gór oczekują na dotyk artysty. Hektary ociekających wilgocią, brudnych, zniszczonych konstrukcji rusztowań proszą się o spełnienie w artystycznym kształcie. Bezdenne szyby przemysłowe wołają o twórcze wypełnienie – lub pogłębienie. Muszą gdzieś tam być ludzie, trwający w napięciu w siodłach swoich buldożerów, czekający na godnego zaufania artystę, który kroczyłby wielkimi krokami przez zdewastowaną ziemię i wydał komendę: »Panowie, odpalajcie swoje maszyny, zakończmy definitywnie XX stulecie«" (Morris 1995: 230, za: Guzek 2007: 115).

Na przykład Magdalena Abakanowicz stworzyła projekty „architektury arborealnej", w ramach której budynki o formach drzew byłyby budowane w zgodzie z otoczeniem, wkomponowywane w przestrzeń przyrody. Zbudowane przy użyciu nowych technologii konstrukcje będą głęboko zakorzenione w sferze archetypów i nieświadomości, będą też działać dla rewitalizacji natury zanieczyszczonej i zagrożonej zagładą przez cywilizację:

> „Każdy budynek byłby częścią tej samej rodziny form, ale różniłby się kształtem i wysokością. Poszczególne piętra z mieszkaniami czy biurami nie byłyby prostokątne, każde wnętrze miałoby kształt organiczny, jak część żywego ciała – analogia, którą nowoczesna architektura stanowczo odrzuca.

Krótko mówiąc, te gigantyczne drzewa-domy w najbardziej zanieczyszczonych miastach świata byłyby miejscami egzystencji w atmosferze wzbogaconej tlenem, w których będzie dominować światło naturalne.

Będzie to również jakby nawiązanie do prehistorii, do pieczar i zamieszkanych wnętrz gór, do atawistycznych składników ludzkiej natury.

Ten projekt wybiega w przyszłość ku temu, co odpowiada potrzebom naszej planety, aby przetrwać. Wymaga on wykorzystania najbardziej rozwiniętej technologii, a równocześnie uznaje istnienie świata obrzędów, magii, okrucieństwa i dziwów, któremu według Abakanowicz istoty ludzkie muszą stawić czoło, by pokonać grożące samozniszczenie" (Brenson 2006a: 169).

Inną rolę przyjmuje natura w projekcie „Ogród spotkań – Most – jabłoń" Teresy Murak – tutaj biologiczność ma leczyć rany powstałe w wyniku konfliktów narodowych. Przy okazji zwiedzania Góry Murakowej (Dolina Nadbystrzycka, ok. 30 km od Lublina) artystkę zainspirował cmentarz niemieckich żołnierzy z okresu pierwszej wojny światowej i droga z jabłoniami wiodąca na szczyt. Zaprojektowane przedsięwzięcie ma polegać „na kolportażu nasion jabłoni i hyzopu w niemieckich czasopismach". Monika Branicka pisała o tym projekcie:

> „Jabłoń to źródło grzechu, hyzop symbolizuje oczyszczenie, ofiarę i skruchę. Wina i przebaczenie. Trudno o bardziej trafną diagnozę polsko-niemieckiej historii. Nasiona jabłoni artystka zbierze na Górze Murakowej. »Tu wyrosły

w ziemi, gdzie pochowano młodych chłopców, którzy zamiast umierać, mogliby tu przyjść, napić się wina« – mówi artystka. Jabłonie wyrosły nad nimi, są przedłużeniem tamtego życia. Teresa Murak chce się nimi podzielić, zwrócić. Chciałaby, aby Niemcy posiali je gdzieś u siebie. Aby życie przetrwało. Jabłko symbolizuje całość, pełnię, dlatego nasiona mają nie tylko połączyć Niemcy i Polskę, ale też stworzyć most w historii, połączyć to, co wcześniej rozdzielone. Jak pisał J. Swift: »W ogrodzie ludzkość zagubiła się i w ogrodzie winna się odnaleźć«. Murak dodaje: »W dobie pomieszania wartości i globalnych zagrożeń może właśnie ogród jest tajemniczym instrumentem, magiczną przekładnią prawdziwej, właściwej przemiany człowieka? Drogą uprawy przyszłości, mostem na trakcie kulturowym, cywilizacyjnym, historycznym, pokoleniowym, kosmicznym. Nasiona jabłoni i hyzopu wędrują, tworząc aleję spotkań, strumień wzajemności. Wędrują ponad granicami, unoszą się ponad ziemią, tworzą nowe ścieżki, mosty. Są przekazem. Z dłoni do dłoni. W przekazie pocztowym. Z gazetą, z książką«" (Branicka 2005).

Dotychczas omawiałem dzieła, utrzymujące się w nurcie sztuki ziemi, które przybierały okazałą formę, rzucały się w oczy. W przypadku tzw. sztuki miejsca (*site-specific art*) tworzone obiekty mogą mieć małe rozmiary, charakteryzować się oszczędną formą, ingerencja artysty jest tu ograniczona do minimum, interwencje artystyczne w ramach nurtu minimal art mogą być nawet niewidzialne (np. „Kilometr wertykalny ziemi" Waltera de Marii). Dennis Oppenheim rysował na ziemi, kosząc pole lub odgarniając śnieg, Richard Long w ramach swych akcji, spacerując, wydeptując ścieżki, tworzył „rozmaite układy rysunkowe, a także aranżacje z materiałów przynależnych do natury miejsca spaceru, wykonywane i pozostawione w pejzażu, ale i przynoszone do galerii" (Guzek 2007: 113).

W przestrzeń natury wtopiła swe dzieło Lara Favaretto w ramach Weneckiego Biennale w 2009 r. Jej „Chwilowy pomnik" to bagno stworzone w ogrodzie pomiędzy pawilonami. Obok stała praca Simone Berti – zielony kopiec porośnięty mchem, z którego wystawały na metalowych „czułkach" trawiaste, omszałe kule. Roman Ondák w Pawilonie Czesko-Słowackim („Pętla") unieważnił granicę pomiędzy budynkiem a ogrodem, pomieszczenie pawilonu zostało otwarte na ogród, w jego wnętrzu zasadzono podobne rośliny do tych, które rosły na zewnątrz budynku. Oglądając tę pracę, odniosłem wrażenie, że przestrzeń sztuki stała się przedłużeniem przestrzeni naturalnej (zob. Birnbaum, Volz 2009a: 111).

W nurt sztuki miejsca wpisują się przedsięwzięcia polskiego artysty – Jarka Lustycha. W wykonanej w Belgii instalacji „Wschód spotyka Zachód" artysta od podnóża dwóch oddalonych od siebie o kilkanaście metrów drzew rozciągnął dwie linie białych kamieni wapiennych splatające się pośrodku w podwójną spiralę. W opisie pracy umieszczonym na stronie internetowej Lustycha Urszula Makowska stwierdziła:

„O poranku cień drzewa kieruje się swoim wierzchołkiem na zachód. Przed wieczorem w tym samym miejscu rysuje się cień sąsiedniego drzewa. Na obszarze, ku któremu dążą oba cienie, została ułożona zdwojona spirala. Jej rozplecione końce sięgają pni drzew. Kilkudziesięciocentymetrowy murek ułożony z kawałków szarego wapienia akcentuje rysunek linii, które zawęźlają się w miejscu zawłaszczonym przez oba cienie, będąc zarazem projekcją ich spotkania. Jest w tym ludzka skłonność do tworzenia tego, co w naturze niemożliwe, a równocześnie świadomość, że naszą egzystencję mierzą i określają wschody i zachody słońca, wieczne w swej powtarzalności i niepowtarzalne w życiu jednostki.
Wszystkie składniki kompozycji – świt i zmierzch, kamień, drzewo – są elementami natury i należą do sfery tego, co odwieczne. Także spirala należy do najstarszych motywów, którymi posługiwał się człowiek. A przecież sama rzeźba – zbudowana z nieobrobionych kamieni, bez użycia spoiwa – jest trwała tylko na ludzką miarę. Została »dodana« do pejzażu jako ślad człowieka. Ale zarazem wtapia się w ten pejzaż. Materiał, z jakiego powstała, jest taki sam, jak budulec okolicznych domów. Precyzyjny, ale łagodny przebieg linii nie narusza spokoju łąki, nie tłumi rysunku konarów starych jabłoni. Cienie i światła kładące się w różnych porach dnia na ułożonych z kamienia kształtach wydobywają i określają sens tej struktury. Jej twórcą jest człowiek i *natura naturans*" (Makowska 2001).

Chciałbym zwrócić uwagę na następujące aspekty tej pracy: harmonia z przyrodą i okolicznymi zabudowaniami (drzewo, wapień), odwołanie do tego, co „odwieczne", „archaiczne", ale też niepoddające się działaniu czasu (kamień; wciąż odradzająca się natura; cykl dnia i nocy; symbol spirali ukazujący miejsce „przejścia", ruch kosmosu i energii, absolut; drzewo jako archaiczny symbol życia, kosmosu i jego osi). Już sam tytuł sugeruje zjednoczenie przeciwieństw, różnych biegunów i odnosi się do zachodniego marzenia o spotkaniu kultur Wschodu i Zachodu, znanego już gnostykom i ważnego dla psychologii głębi i nowej duchowości. Te jakości odbijają się też w pracy „Północny cień", w której Lustych ułożył u podnóża drzewa, podłużne kamienne kopce (zob. http://free.art.pl/lustych/index_pl.htm). Dodatkowo tutaj pojawia się kolejny ważny symbol kulturowy – cień, w tym wypadku wzmocniony oksymoronicznym skojarzeniem z północą, co wydaje się wskazywać na „inną rzeczywistość", ukryte wymiary bytu. W ramach przedsięwzięcia „Koniunkcja" Jarek Lustych wbił w dno jeziora postawione „na sztorc" deski, tak że ich wierzchołki wystające ponad poziom wody tworzyły połowę kuli, drugą połowę budowało odbicie w tafli jeziora.

Jarek Lustych w całej serii przedsięwzięć wykorzystuje także drewno wypreparowywane z porzuconych skrzynek na owoce. W „Konfrontacjach" stworzył z nich matrycę drzeworytu sztorcowego, wykorzystanego później do tworzenia grafik. Niezwykle interesujący jest opis pracy dokonany przez autora:

„Zbieram wyrzucone skrzynki od owoców i z trójkątnych kawałków drewna, podtrzymujących ich konstrukcję, tworzę swoje matryce. Kawałki te są sklejane od razu w konkretny wzór i matryca nie wymaga dodatkowego cięcia. W ten sposób minimalizuję ilość odpadów, a, co być może ważniejsze, nadaję nowe istnienie materiałom już wyrzuconym i zapomnianym. Moje wzory są zazwyczaj regularne, ale ponieważ »odzyskane« drewienka nie mają identycznych wymiarów, kształty matryc są dalekie od geometrycznej ścisłości i niosą więcej życia niż można by się spodziewać. Wierzę, że w czasach rozwiniętej poligrafii i rozpowszechnienia druku cyfrowego grafika artystyczna nie powinna być zbyt dokładna" (Lustych b.d.).

Tak stworzone matryce posłużyły artyście do swoistych badań nad wzorem[4]. Wzory eksplorowane przez Lustycha niewątpliwie nawiązują do neoplastycyzmu Mondriana czy do suprematyzmu Malewicza, lecz widać tu inspiracje sztuką geometryczną społeczeństw przednowoczesnych (motyw mandali, krzyża, swastyki). W różnych przedsięwzięciach Lustych eksploruje ezoteryczną moc wzoru, którą tu kojarzy z kontekstem natury.

„Chciałbym pokazać – pisał artysta na swojej stronie internetowej – jak zastosowana technika skutkuje uproszczeniem przedstawień, redukcją kształtów. Wzór, ornament to wyraz pierwotnej aktywności artystycznej. Uproszczony formalnie symbol może oddziaływać silniej niż kompletny, »dopowiedziany« w szczegółach obraz, dlatego zawsze, od zarania dziejów, stanowił ważny środek komunikacji i składnik języka sztuki. Upowszechnienie pisma i ogólna racjonalizacja sposobu myślenia, wraz z dążeniem do dosłowności i jednoznaczności, przyczyniły się do zapomnienia bogactwa pierwotnych form obrazowych. Ich nośność znaczeniowa i ascetyczna (ale nie uboga) strona wizualna mogą być jednak atrakcyjne także i dziś" (tamże).

W projekcie „/&infin" Lustych posłużył się korą drzewa jako matrycą. Warto podkreślić, że artysta często odbija swe grafiki na papierze przez siebie czerpanym lub „odzyskanym" (zużyte plakaty, foldery reklamowe itp.).

Ulubionym przez Lustycha obszarem akcji jest praski brzeg Wisły w Warszawie (w pobliżu Portu Praskiego). Jest to przestrzeń szczególna – w przeciwieństwie do lewego brzegu, rośnie tu las, jest to teren lęgowy wielu gatunków ptaków, słowem: „dzikie" miejsce w środku miasta. Nieczęsto odwiedzają tę okolicę „normalni" mieszkańcy Warszawy – brak tu chodników, przez dużą część roku ten nieuregulowany brzeg znajduje się pod wodą, gdy woda opada trudno tu się dostać ze względu na dziko rosnące krzaki. Dodatkowo, jest to miejsce, w którym często koczują bezdomni. W zimie Lustych budował tu lodowe rzeźby – kręgi, łuki, wzory („Lodowe").

[4] O roli wzoru w sztuce współczesnej piszę więcej w rozdziale „Sztuka a nauka".

W ramach „Rehabilitacji" wspólnie z Lizz Woods stworzył podwieszone na drzewach konstrukcje ze skrzynek po owocach. W akcji „Tatuaże" wklejał zabarwione matryce w drzewa. Przewidywał, że zostaną obrośnięte korą. W jego interpretacji byłby to swoisty akt zwrócenia drzewu zabranej jego części. W projekcie „Ptasia grypa – h5n1" (w okresie epidemii ptasiej grypy) rozwiesił posrebrzone budki dla ptaków z wzorem czerwonego krzyża. W „Badaniach nad miłością" przeprowadzonych w Noc Świętojańską umieścił na wodzie srebrne połówki serc skonstruowane z aluminium wyciętego z puszek po napojach. Pływały na Wiśle w różnych konfiguracjach – w ten sposób, że każda połówka serca i jej wodne odbicie tworzyły całość – „pełne" serce. W innej edycji „Badań" pływały wieczorem po Wiśle połówki serc wykonane z papieru podświetlone od wewnątrz świeczkami. Lustych rozwiesił też na jednym z drzew różowe serca wykonane z przetopionego plastiku pochodzącego z „odzyskanych" toreb reklamowych, podświetlane umieszczonymi wewnątrz żarówkami, zasilanymi małymi – prawie niewidocznymi bateriami słonecznymi[5].

W przedsięwzięciach Lustycha niewątpliwie przebija pragnienie syntezy sztuki i natury. Jego działania przybierają wyraz ekologiczny – integracji człowieka i przyrody, jak też ochrony tego, co naturalne i swoistego „artystycznego recyklingu". Niezwykle wymowne są przecież tytuły jego prac: „Cień", „Wzory", „Związki", „Wschód spotyka Zachód", „Koniunkcja", „Góra – dół". Lustych poszukuje ukrytego, duchowego Porządku przejawiającego się w naturze.

Z tego, co skrótowo pokazałem, widać, że w kierunkach *land art*, *site-specific art*, sztuce ziemi itd. „status dzieła sztuki" został bardziej radykalnie „unieważniony" niż w nurtach wcześniejszych (Kowalska 1985: 212). Tu naturalność miesza się z duchowością. Zasypana zostaje przepaść pomiędzy naturą i kulturą, na którą skarżyli się romantycy czy zwolennicy teozofii i New Age.

Nie tylko natura jest „włączana" w sferę sztuki, a sztuka w naturalną przestrzeń, ale sam proces twórczy bywa „wykonywany" przez naturę. Natalia LL pisała: „Gest artysty może być energetycznym śladem na płótnie, może ujawnić się w kompozycji rzeźbiarskiej, ale może być także śladem ptaka w powietrzu, ryby w wodzie czy węża na kamieniu" (Natalia LL 2004d: 101–102). Jarosław Koziara właściwie tylko „sprowokował" naturę do artystycznego aktu:

[5] Opis działań Jarka Lustycha sporządziłem dzięki informacjom i fotografiom umieszczonym na jego stronie internetowej (http://free.art.pl/lustych/index_pl.htm) i przekazanym mi przez artystę w rozmowach bezpośrednich, jak też na podstawie moich obserwacji uczestniczących w trakcie jego performansów.

„Z wysokiej na 60 m skarpy w Janowcu widać małopolski przełom Wisły i łąkę, na której znajduje się mój naziemny obraz. [...] Linie, które wyznaczyłem wapnem i taśmami, zostały przeorane i rozdrobnione glebogryzarką. Do spulchnionej ziemi wysiano nasiona rzepaku, gryki, gorczycy i facelli. Rośliny już w fazie wczesnego wzrostu zostały jednak zjedzone przez bydło i owce. W ich miejsce wyrósł oset, którego nic już nie chciało zeżreć. Oset dokładnie wypełnił wyorane linie. Był tak dorodny (1,5–2 m wysokości), że podczas powodzi rysunek pozostał powyżej powierzchni wody. Obraz zmieniał się wraz z porami roku. Po trzech cyklach został wchłonięty przez naturę. [...] Obrazy nie były poddawane korektom, raz sprowokowana natura dokonywała dzieła samodzielnie" (Koziara 2005: 20–21).

Leszek Golec i Tatiana Czekalska w ramach przedsięwzięcia „T.atria performance" wystawili najpierw tablicę, a później głośniki informujące widzów o przebiegu niewidzialnych procesów biologicznych zachodzących w pomieszczeniu galerii Cysterna w CSW w Warszawie. Całego procesu twórczego według artystów dokonały niewidzialne małe organizmy, zaś oni – Czekalska i Golec – stali się *de facto* tylko kuratorami. Artyści tworzą „sztukę uniwersalną, sztukę dla istot żyjących, nie tylko dla ludzi" (Rylke 2005: 18). Do zatytułowania innej wystawy użyli znanego z „Bhagavad-gity" pojęcia „Piąta aktywność", które oznacza „możliwość poszukiwania doskonałości duchowej poprzez sposób w jaki żyjemy i odnosimy się do naszego otoczenia" (Borusiewicz 2001a: 10). Inna ich praca to „Avatary" – przedmioty do przenoszenia owadów. Oto opis pracy „AVATAR® I Au":

„Au 58,5%
Ag 27,0%
Cg 14,5%
WYMIARY:
74/47/30 mm
WAGA:
Ca – 61,30g
WŁAŚCIWOŚCI:
antyseptyczne
ZASTOSOWANIE:
dla pięciopalczastej istoty wyższej
DZIAŁANIE:
ułatwia pomoc zagrożonym istotom
które w tym życiu otrzymały
niekorzystne tymczasowe ciało owada
WSKAZANIA:
do przenoszenia
drobnych
żywych
ruchomych

czujących istot
DZIAŁANIA UBOCZNE:
nie są dotąd znane"
(Golec, Czekalska 2008: 41).

O kolejnych dziełach z tej serii artyści pisali:

„AVATAR II Au to szczerozłota wersja urządzenia do przenoszenia istot, które w tym życiu otrzymały niekorzystne ciało owada. AVATAR II Ag (srebrny) jest mocno zakręcony – w trakcie używania oplata rękę, której palce obejmują owalną główkę – kapsułę, w której można umieścić ratowanego owada. Żeby to zrobić, należy pociągnąć za złotopalladowy drut, który otworzy złote oko. AVATAR III Ag służy do przenoszenia drobnych, żywych, ruchomych, czujących istot z miejsc zagrożonych" (za: Rylke 2005: 17).

Oprócz tego stworzyli „Projekt Columbarium IIŮ": „Architektura dla ptaków i ludzi", którego właściwości to „promieniowanie kształtów" i „przewodnictwo cieplne". Urządzenie jest zasilane słonecznie i wyposażone w mini-kamery, mikrofony, internet, stację meteo. Działanie tej konstrukcji opisano w ten sposób: „pomaga przetrwać wpływ/ najwyższego czasu,/ przeznaczonego istotom,/ które w tym życiu otrzymały/ niekorzystne ciało ptaka". „Columbarium" zostało zaprojektowane do instalacji w sanktuariach, świątyniach, filharmoniach, muzeach, pałacach rządowych, szpitalach (Borusiewicz 2008b: 24). Oto fragment opisu tego projektu:

„Uzyskane z podziału kuli cztery ćwierci, odlane z brązu
wyłożone wewnątrz drewnem, umieszczone
na fasadzie budynku jedna pod drugą tak, aby tworzyły
kolumnę-baterię-energetyczną emitującą
promieniowanie kształtu i wibracje dźwięku.
zainstalowanie we wnętrzu każdej z form minikamery
i mikrofonu, umożliwia transmisję obrazu wewnętrznego życia
columbarium na ścianę w muzeum, sufit świątyni lub emisję
przez specjalne monitory-szuflady biurka w gabinecie
rządowym. Elektroniczne wzmocnione wibracje dźwiękowe
towarzyszące życiu ptaków, przesłane do sali
szpitalnej, wnętrza galerii czy pomieszczenia filharmonii,
wypełnią i korzystnie odnowią przestrzeń i wszystko w niej
zawarte.
NA ŻYCZENIE:
model
z porcelany
tytanu
płytek
solarnych

[...]
PLANOWANE MIEJSCA WYSIADYWANIA,
PODGLĄDU, NASŁUCHU, NAGŁOŚNIENIA:
Europa
Azja
Afryka
Ameryka Południowa
Ameryka Północna
Australia"
(w: Borusiewicz 2008b: 23).

Widać, że współcześni artyści próbują przełamać niezdolność „do przeżywania *sacrum* w relacjach z Materią" cechującą, wedle Eliadego, człowieka współczesnego, który może „najwyżej przeżywać doświadczenia o charakterze czysto estetycznym" i odbierać przyrodę jedynie jako „zjawisko naturalne", pozbawione aspektu duchowego (Eliade 1993: 138). Za przykład może posłużyć Paweł Althamer, który w trakcie wielu swych „podróży w inne wymiary" odnalazł w przyrodzie aspekt sakralny (Żmijewski 2008b: 57).

„Cała Natura odsłania się jako hierofania" adeptom dawnych inicjacji – pisał Eliade (Eliade 1997b: 95). Sakralizacja natury – choć w innym kontekście i w inny sposób – staje się częścią doświadczenia artystów współczesnych. Bożena Kowalska zauważyła, że „nastąpił [...] powrót do sztuki jako religii, jako wielkiego misterium" (Kowalska 1985: 212). Dzieło sztuki „wtapia" się w naturę, dochodzi do dialogu pomiędzy sztuka i naturą. Artysta nie czyni już natury sobie poddanej. Sztuka i natura zaczynają stanowić całość (por. Szymańska 2000: 225).

6

Inny[1]

Ja jestem poganinem jak bóg.

Picabia (1977: 316)

Uważacie nas za wariatów. My tymczasem jesteśmy Prymitywami nowej, całkowicie przekształconej wrażliwości.

Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini (1977: 162)

Artyści w XX i XXI wieku próbują wciąż odkrywać „inne", nieznane i zapomniane światy mieszczące się zarówno w innej przestrzeni geograficznej, w innych segmentach społeczeństwa, jak też w innych sferach świadomości i nieświadomości. Najpierw przyjrzę się raz jeszcze niezwykle ważnej dla ponowoczesnej kultury koncepcji Jacques'a Derridy i Mircei Eliadego. Zestawienie obok siebie tak różnych spojrzeń obu myślicieli może zaskakiwać, lecz moim zdaniem idee Derridy i Eliadego pomimo wielu odmienności są komplementarne. To zestawienie pozwoli mi na lepsze – jak sądzę – zrozumienie poszukiwań „innego" prowadzonych przez artystów XX i XXI wieku w różnych sferach rzeczywistości. Omówię później kolejno artystyczne fascynacje różnymi rodzajami inności: „dzikich" i szamanów; Dalekiego Wschodu; wyrzuconych na margines życia członków społeczeństw zachodnich chorych, szaleńców, bezdomnych, histeryczek; dziecka i zabawy. Na końcu tego rozdziału przyjrzę się koncepcji sztuki jako „innego".

[1] Problemy zawarte w tym rozdziale poruszałem we wcześniejszych tekstach (Możdżyński 2007b, 2008b). O „odkrywaniu innego" zob. wyżej w rozdziale „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

„Różnia innego" i „tęsknota za początkiem"

„Strategia" dekonstrukcji jest ściśle powiązana z pojęciem „innego". „Inne" nie jest „czymś nowym", lecz go też „nie należy mieszać ani z Bogiem, ani z Człowiekiem, tradycji ontoteologicznej, ani z żadną z figur tej konfiguracji (podmiotem, świadomością, nieświadomością, ja, mężczyzną, kobietą, itd.)". Mówiąc językiem apofatycznym – „inne" jest „poza wszelkim imieniem" – nie jest – jak pisał Derrida – „ani podmiotem, ani przedmiotem, ani jakimś »ja«, ani świadomością, ani nieświadomością" (Derrida 1996: 98, 106).

> „Wychodząc poza to, co możliwe, różnia innego porzuca wszelki status, wszelkie prawo, wszelki horyzont zawłaszczenia, zaprogramowania, instytucjonalnego uprawomocnienia, wykracza poza porządek żądań, rynek sztuki i nauki, nie domaga się żadnego patentu i nigdy żadnego nie uzyska, w czym pozostaje łagodna, obca wszelkim groźbom i wojnom. Z tego jednak względu postrzegana jest jako zagrożenie" (Derrida 1996: 106).

„Różnia innego" jest poza konwencją, poza ustalonymi sposobami widzenia rzeczywistości i działania, jest więc zagrożeniem dla systemu społecznego. „Inne" nie może zostać odkryte (odkrywanie ma charakter konwencjonalny), może ono samo „przyjść". Jedynym postulowanym przez Derridę „działaniem" jest dekonstrukcja: „przygotowanie na nadejście innego", umiejętność „powiedzenia »przyjdź« i odpowiedzi na »przyjdź« tego, co inne"; bowiem jedyna „inicjatywa lub odkrywczość dekonstrukcyjna polegać może jedynie na otwieraniu, odblokowywaniu, rozstrajaniu struktur zamykających" (Derrida 1996: 98, 105). I jeszcze jedno zastrzeżenie: „[...] nie powinniśmy też twierdzić, że to my szukamy [innego]" – nie da się tu przyporządkować żadnego znanego społecznego „my":

> „Do tej innej odkrywczości odnosi się inne »my« [...], »*my*«, które nigdzie *się* nie znajduje, które samo się nie odkrywa: może ono być odkryte przez nadchodzące inne, na którego »przyjdź« można odpowiedzieć innym »przyjdź«, jedynym odkryciem godnym zainteresowania. Inne jest tym, co nie odkrywa samego siebie, a więc jedynym odkryciem w świecie, jedynym odkryciem świata, *naszym* odkryciem, które jednocześnie odkrywa *nas* samych. Inne bowiem zawsze jest innym początkiem i źródłem świata, *my zaś wciąż pozostajemy do odkrycia*. Podobnie jak *nasze* istnienie i istnienie samo. Poza istnieniem" (Derrida 1996: 105)[2].

Współczesne dzieła sztuki krytykujące system społeczny wpisują się niezwykle często – jak sądzę – w Derridiański punkt widzenia: zniewalający system społeczny jest uwewnętrzniony przez jednostkę, wszystkie jej

[2] Skróty dokonane przez tłumacza.

działania i myśli mają konwencjonalny charakter, są „konstrukcją", nie da się stworzyć więc „nowego wspaniałego świata", w którym człowiek mógłby być zupełnie wolny i całkowicie świadomy. Jedyne co pozostaje krytycznym artystom, to ujawniać uwarunkowania społeczne, tym samym otwierając się na to, co „inne". Warto też podkreślić, że koncepcje Derridy odbiły się wyraźnie na humanistyce i sztuce przełomu XX i XXI wieku, niejednokrotnie przedstawiciele różnych nurtów, zwłaszcza sztuki krytycznej, bezpośrednio odnosili się do pojęć dekonstrukcji i „innego".

Poszukiwanie „innego" w nowoczesnej i ponowoczesnej kulturze Zachodu przyjmowało i nadal przyjmuje bardzo zróżnicowane formy, samo „inne" jest różnie pojmowane. Na przykład Eliade uważał, że spotkanie z „obcym", „całkowicie innym", dokonało się dzięki psychoanalizie, odkryciu sztuki plemiennej i współczesnym ruchom artystycznym. Owo odkrycie spotkało się ze społecznym oporem, bowiem „ostatecznie uznanie istnienia »innych« nieuchronnie przynosi zrelatywizowanie czy nawet zagładę oficjalnego świata kultury. Estetyczne uniwersum Zachodu uległo tradycyjnej zmianie, odkąd zaakceptowano i przyswojono artystyczne kreacje kubizmu i surrealizmu". Te – jak powiada – „»destrukcje« otworzyły przed twórczym duchem Zachodu nowe perspektywy" (Eliade 1997a: 14). Eliade pokazuje, że duchowe źródła inności odkrywanej w obcych kulturach tkwią również w nieświadomości Europejczyków i czekają na odkrycie, spotkaniu z innymi kulturami towarzyszy kontakt z „innymi" częściami spektrum świadomości i nieświadomości człowieka współczesnego. „Już nie wystarczy – twierdzi Eliade – jak pół wieku temu, odkryć i podziwiać sztukę murzyńską czy ludów Oceanii – trzeba odkryć duchowe źródła tej sztuki w nas samych, trzeba uświadomić sobie »mityczne dziedzictwo« współczesnej egzystencji" (Eliade 1999: 33).

Wedle koncepcji Eliadego, zafascynowanie innością jest wyrazem tęsknoty za „początkiem" i próbą powrotu do „mitycznych korzeni egzystencji". Jest to element „wiecznego powrotu". Ten proces zachodzi także w sztuce:

> „[...] wszystkie współczesne ruchy artystyczne – świadomie lub nie – dążą do zniszczenia tradycyjnych uniwersów estetycznych, zredukowania »form« do stanów elementarnych, zarodkowych, larwalnych, w nadziei, że uda im się odtworzyć »światy dopiero co powstałe«; innymi słowy: ruchy te dążą do zniesienia historii sztuki i odnowienia owego wschodu jutrzenki, kiedy człowiek ujrzał świat »po raz pierwszy«" (Eliade 1997a: 95).

Pomimo tego, że „do spotkań z »całkowicie innym« dochodzi na płaszczyźnie niereligijnej, to jednak spotkania takie podjęte z inicjatywy psychologii głębi i współczesnych eksperymentów artystycznych można by zaliczyć do doświadczeń parareligijnych", ponieważ tak jak w przestrzeni

sacrum, także tu chodzi o odnalezienie fundamentów ludzkiej egzystencji, o nadanie jej Sensu, o dopełnienie tego, co zwykłe i codzienne tym, co wieczne i ponadczasowe (Eliade 1997a: 14, przyp. 3), o zakorzenienie w tym, co „było na początku", o czym wprost mówi polski współczesny artysta Grzegorz Klaman – jak sam przyznał, chce „dotykać stanów elementarnych" (Zydorowicz 2005: 130).

Oczywiście, Derrida i Eliade różnią się. Eliade mówi o tym, że poszukiwanie jest wyrazem tęsknoty za mitycznym „początkiem", u Derridy nie ma żadnego początku (Eliade wcale nie przesądza, czy jest), mówi on o „różni innego" zagrażającej konwencjonalnej rzeczywistości. Przygotowuje pewną strategię: dekonstrukcja ma otworzyć i przygotować na nadejście „innego". Artyści współcześni częstokroć próbują na różne sposoby realizować ten plan, przynajmniej inspirować się Derridiańską receptą, próbują swoimi dziełami dekonstruować rzeczywistość, ujawniać to, co ukryte pod różnego rodzaju konstrukcjami.

Inicjacja nadrealistyczna

Szczególną rolę w otwarciu na „inne" odegrali surrealiści[3]. „Ludzie, którzy świadomie przeżyli rewolucję surrealistyczną – mówił Jerzy Nowosielski – stali się zupełnie innymi ludźmi. Na wszystko patrzą innymi oczyma" (Podgórzec 1985: 20). W surrealizmie – zdaniem Eliadego – bardzo wyraźnie zaznacza się „pragnienie powrotu do początku", widać w nim „nostalgię za »pierwotną całością«, pragnienie działania *in concreto* w kierunku zjednoczenia przeciwieństw, nadzieję na to, że będzie można unieważnić historię, by zacząć wszystko od początku z pierwotną siłą i czystością" (Eliade 1997a: 95).

„Rewolucja surrealistyczna" polegała przede wszystkim na radykalnym zakwestionowaniu racjonalizmu (por. Taborska 2007: 77). Bezkrytyczna wiara w rozum została już w początkach XX wieku skompromitowana – na co m.in. miały wpływ doświadczenia związane z I wojną światową. Racjonalizm stał się obiektem nienawiści także dlatego, że narzuca przeżyciu i wyobraźni ograniczenia, których nurty w sztuce XX wieku nie chciały zaakceptować. „Nadrzeczywistość" – ten „inny świat" poszukiwany przez surrealistów – nie poddaje się rozumowi, jest raczej możliwe poznanie jej za pomocą intuicji. W obliczu krachu rozumu to wyobraźnia (wraz z technikami jej pobudzania) musiała pomóc w eksploracji tego, co inne. Wyobraźnia jest przecież siłą transgresyjną, przekraczającą *status quo*, doprowadzającą człowieka do tego, co niezwykłe, cudowne, nieświadome i nadświadome (Janicka 1969: 100), więc nie jest zaskakujące, że stała się „remedium na

[3] Ten problem poruszyłem we wcześniejszym tekście (Możdżyński 2008a).

ograniczenie doświadczenia" (Dąbkowska-Zydroń 1999: 81). Jeden z „późnych" nadrealistów, Eduard Jaguer, w 1971 r., obiecywał:

> „By dostąpić rzeczywistości szczęścia, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistością pozorów, z kłamstwem sądów, najkrótsza droga – a tej nie dostrzegamy od razu – prowadzi wielkimi przestworzami cudowności, paradoksalnymi brzegami wyobraźni nieznającymi innych przypływów i odpływów niż ruch pragnienia i tworzenia" (Jaguer 1971: 7, za: Dąbkowska-Zydroń 1994: 26).

W surrealistycznym widzeniu świata „wyobraźnia jest przedmiotem podboju" i zarazem wyobraźnia „stanowi instrument poznania par excellence, ale poznania o charakterze profetycznym" (Janicka 1969: 98). Pobudzanie wyobraźni, tworzenie nowych jakości nie jest w wykonaniu surrealistów – przynajmniej nie wszystkich – ucieczką od rzeczywistości, chodzi im o stworzenie „»człowieka totalnego«, który zmieni świat" (Dąbkowska-Zydroń 1999: 37). Wyobraźnia, jej nadrealistyczne uwolnienie czy przekroczenie jej granic miało doprowadzić do totalnej transformacji:

> „Naczelne hasło surrealistów, *Changer la vie* – pisała Taborska – obejmowało wszystkie dziedziny życia. Rewolucję polityczną i obyczajową, rewoltę świadomości i podświadomości, uwolnienie się spod władzy rodziny, kościoła i państwa, uznanie nadrzeczywistości, porzucenie rozdziału między jawą a snami, wyzwolenie przytłoczonej pragmatyzmem wyobraźni i przywrócenie należnej wagi miłości. Rewolucja i miłość, traktowane jako cele równorzędne, stanowiły – obok snów i przypadkowego spotkania – stały temat, począwszy od lat dwudziestych do sześćdziesiątych" (Taborska 2007: 37).

Jaguer w ulotce mówił: „WSZYSTKO JEST ZAWSZE MOŻLIWE" (w: Dąbkowska-Zydroń 1994: 147). Przecież sławne hasło rewolucji 1968 „Cała władza dla wyobraźni" było właśnie nawiązaniem do postulatów surrealistycznych (Dąbkowska-Zydroń 1999: 10). „To dopiero inicjacja nadrealistyczna – pisał Jerzy Nowosielski – rozbiła liczne »tabu« w naszym rozumieniu sztuki i życia. To dopiero ona pozwoliła nam widzieć sprawy sztuki i życia w innych, nieoczekiwanych, »zakazanych« wprost relacjach" (Nowosielski 2003: 154). Surrealizm, bawiąc się formą i treścią, poszerzając wyobraźnię poza dopuszczalne granice, igrał ze społecznymi tabu, ujawniał to, co ukryte, co „inne" i tych, którzy mieli być „nosicielami inności" – np. przedstawicieli egzotycznych kultur.

„Dzicy" i „szamani"

Mieszkańcy dalekich lądów, obcych kultur, wierni egzotycznych religii stanowią od dawna inspirację dla artystów – gdyż „dzicy" są nieskażeni racjonalizmem i cywilizacją, przez co – w tej optyce – widzą „jak się rzeczy

mają". Paradoksalnie, artyści potrafili bardzo dobrze pogodzić swe zainteresowanie tym, co „prymitywne", z tym, co „nowoczesne". Ba, nowoczesność stała się wręcz odzwierciedleniem tego, co „pierwotne". Futurysta Boccioni przyznał w 1914 r.: „[...] w życiu nowoczesnym tkwi coś barbarzyńskiego, co nas inspiruje [...]. Chcemy się uzewnętrznić w nieświadomych potrzebach życia i w tym, jak się przejawiają, szukać praw dla nowej – całkowicie nowej! – świadomości plastycznej" (Boccioni 1988: 321). Był on jednym z wielu artystów marzących o powrocie „do pierwotnej prostoty": „Wychodzimy od uniwersalnego praodczucia, które – jako najbardziej uniwersalną formę podstawową – duch nasz dostrzega już w skrajnie dosadnej syntezie wszystkich zmysłów, a pozwala to nam przez nasze tysiącletnie komplikacje wrócić do pierwotnej prostoty" (za: Baumgarth 1988: 105). Malewicz, łącząc to, co nowoczesne, z tym, co archaiczne, porównywał w dziele z 1927 r. swe kwadraty suprematystyczne „do prymitywnych kresek (rysunków) praczłowieka, których kompozycja nie jest ornamentem, lecz ukazuje odczucie rytmu" (Malewicz 2006: 74).

Picasso pisał o maskach afrykańskich, zauważając zbieżności pomiędzy twórczością „dzikich" a malarstwem nowoczesnym: „Człowiek, który stworzył te maski i inne obiekty w celach sakralnych, nadał im formę i obraz, traktując je jako rodzaj mediacji między sobą a nieznanymi, wrogo doń usposobionymi siłami, które go otaczały. W tym momencie ja uświadomiłem sobie, że tym było malarstwo" (za: Kisielewski 2006: 106). Malraux porównał pojawienie się „dzieł sztuki" kultur egzotycznych do „odkrywania tajemnicy" – tajemnicą była właśnie „sztuka świata" (Kostyrko 2004: 25, zob. Malraux 1985).

Jackson Pollock, główny artysta nurtu *action painting*, pisał pod koniec lat 50. XX wieku: „Wygodniej pracuje mi się na ziemi. Czuję się bliżej obrazu, bardziej do niego należę, gdyż mogę go obchodzić, pracować z czterech stron i być dosłownie w obrazie. Jest to zgodne z metodą Indian z Zachodu, którzy malują na piasku" (Jackson Pollock... 1959, za: Kotula, Krakowski 1973: 200). Starymi mitami i symbolami, sztuką prekolumbijską, eskimoską, kontemplacją interesowali się Gottlieb, Rothko, Still i Pollock (Kotula, Krakowski 1973: 190, 194).

Inność była poszukiwana w różnych częściach świata, także tych nieodległych kulturowo i geograficznie, gdyż – jak zauważyła Renata Rogozińska – o ile awangardziści francuscy inspirowali się malarstwem „prymitywnym" np. pochodzącym z Polinezji, to rosyjscy konstruktywiści tego samego szukali w prawosławnej ikonie (Rogozińska 2009: 86).

Ważnym „innym", niezwykle inspirującym współczesnych artystów, jest szaman. Warto zaznaczyć na wstępie, że artyści i krytycy pojmują postać szamana w sposób bliższy uczestnikom różnych nurtów nowej duchowości,

niż religioznawcom restrykcyjnie oddzielającym szamanizm od różnych form magii. „Szaman" artystów to człowiek, który ma kontakt z „tamtym światem", posługuje się tajemną mocą, jest plemiennym magiem; by użyć pojęcia Eliadego – po prostu jest „specjalistą od ekstazy" (Eliade 1991: 91; Eliade 2001). Niewątpliwie na tak ogólne rozumienie szamanizmu miał wpływ neoszamanizm, w szczególności niezwykle popularna w kręgach kontrkulturowych książka Carlosa Castanedy z 1968 r. pt. „Nauki don Juana" opowiadająca o rzekomym spotkaniu autora z meksykańskim „człowiekiem Mocy" (Castaneda 1997).

Najważniejszym chyba „szamanem" sztuki XX wieku był Joseph Beuys. Zamykając się w klatce z kojotem, używając w swych rzeźbach i akcjach filcu i tłuszczu, nawiązywał do szamanizmu i trybalności, z którymi zetknął się – jak twierdził – w okresie II wojny światowej, kiedy to był pilotem Luftwaffe i został zestrzelony nad terytorium Krymu. Według świadectwa artysty, przeżył dzięki Tatarom Krymskim i ich tradycyjnym praktykom uzdrawiania:

> „Zostałem odnaleziony we wraku mego samolotu w kilka dni później [po katastrofie – P.M.] 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" (Beuys 1990: 27).

To doświadczenie wywarło potężny wpływ na życie Beuysa – miało ono charakter alternacyjny. W swej sztuce Beuys wciąż nawiązywał do tego przeżycia, czego znakiem była obecność w jego dziełach dwóch substancji, towarzyszących jego „powtórnym narodzinom": tłuszczu i filcu, które zarazem stanowiły dla artysty nośniki życia. Beyus był wielokrotnie nazywany przez krytyków „szamanem sztuki XX w." – ze względu na doświadczenia spotkania ze śmiercią czy wypowiedzi artysty, w których uparcie używał kategorii „energii" kojarzącej się z różnymi nurtami nowej duchowości (np. neoszamanizmem Castanedy). Beuys stał się dla krytyków „szamanem" przede wszystkim z uwagi na „magiczność" jego sztuki, przejawiającą się m.in. w badaniu przemian substancji czy w akcjach, w których „rozmawiał" i obcował ze zwierzętami (martwymi i żywymi).

Do postaci szamana nawiązywała także Magdalena Abakanowicz: „Czuję bliskość ze sztuką, z której czyniono formę egzystencji, jak w przypadku szamanów, działających w przestrzeni między ludźmi a nieznanymi siłami" (w: Robinson 2006: 183).

Najbardziej znanym „szamanem" polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku jest Paweł Althamer. Według niego, każdy artysta jest szamanem, bowiem zajmuje się „innym bytem", kontaktem z transcendencją (Żmijewski

2008c: 62). Można zauważyć w twórczości Althamera inspiracje sztuką Beuysa – zresztą został nazwany przez jednego z krytyków „polskim Beuysem" (Szabłowski 2009). Althamer 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" (Matt 2006: 42, 43).

Tworzy rzeźby z kawałków ciała ludzkiego, zwierzęcego. Na przykład w pracy „Weronika" (imię jego córki) użył drewna, metalu, trawy, żołądków zwierzęcych i dziewczęcej czaszki. Praca ta wywołuje poczucie „niesamowitości". „Wysychające krowie żołądki skurczyły się i oblekają figurę, przypominając ludzką skórę" (Żmijewski 2008c: 83). Do tworzenia rzeźb używa też własnych włosów, słomy, jelit zwierzęcych, wosku, wywołując wrażenie, że obserwujemy plemienne totemy.

Spotkania różnych kultur w sztuce już zyskało swoją nazwę: pod koniec XX wieku stworzono pojęcie „estetyki transkulturowej". Transkulturowość w ujęciu Teresy Kostyrko oznacza „przeniesienie wartości właściwych określonej kulturze na grunt innej kultury, która zdolna jest do rozumienia i adaptowania owych wartości". Transkulturowy proces może łączyć odmienne od siebie kultury, jego wynikiem jest powstanie „trzeciej kultury", zawierającej „nowe wartości wytworzone w wyniku owego spotkania" (Kostyrko 2004: 22). Jak zauważył Wolfgang Welsch, „Transkulturowość istnieje nie tylko na makropoziomie całych społeczności, ale sięga też mikropoziomu tożsamości indywidualnej" (Welsch 2004a: 34).

Czy transkulturowość jest wyrazem tęsknoty za początkiem? Althamer przyznał w jednym z wywiadów, że cofnął się „do prehistorii", do czasu „gdy nie było jeszcze języka, a emocje dominowały w ludzkiej naturze". Skonstruował też swoisty mit o „Początku":

> „Sztuka rodzi się z nostalgii za czasami, gdy ludzie byli istotami bez fizycznego ciała, a obecność innych istot zaznaczała się przepływami ciepła lub zimna, ciszą i szumem. Istoty te nie potrzebowały języka, wystarczyło, aby jedna zbliżyła się do drugiej, żeby nawzajem wiedziały, co czują. Samo pojawienie się uczuć lub myśli było komunikatem" (Żmijewski 2008c: 60, 61).

Ten sposób myślenia wpisuje się w ideologię Nowej Ery, w której ma nastąpić odbudowanie bezpośredniego kontaktu człowieka ze źródłami sacrum oraz odnowienie związków pomiędzy ludźmi (Możdżyński 2004: 62–67). Wypowiedź Althamera, jak sądzę, nosi znamiona ponadczasowego mitu wiecznego powrotu, o którym pisał Eliade, przebija tu ewidentnie

nostalgia za początkiem (1996: 55–88). Boccioni, Pollock, Beuys, Althamer i inni wracali do początków. Dzikość, na którą się otwierali, służyła im także do dekonstruowania: ujawniania ukrytych i przemilczanych aspektów nowoczesnej konstrukcji.

Podróż na Wschód, podróż na Zachód

Bardzo ważne źródło inspiracji dla artystów XX i XXI wieku stanowi Daleki Wschód[4]. Już Witkacy zauważył podobieństwa dzieł awangardy europejskiej (np. Picassa i suprematystów) i sztuki chińskiej, którą niezwykle cenił. W obu przypadkach, według Witkacego, wcielana jest ta sama zasada: „płaskość kompozycji formy i harmonii kolorów; płaskość której nie ma cała sztuka renesansu i pochodny jej dzisiejszy realizm" (Witkiewicz 2002a: 38). Artystyczne zafascynowanie Wschodem zauważył oczywiście Eliade:

> „Nie bez znaczenia jest na przykład fakt, że to właśnie w czasie buntu przeciwko tradycyjnym formom w sztuce, w okresie ataków przypuszczanych na społeczeństwo i moralność burżuazyjną surrealiści nie tylko stworzyli rewolucyjną estetykę, ale także opracowali technikę, za pomocą której mieli nadzieję zmienić kondycję ludzką. Niektóre z tych »ćwiczeń« (na przykład wysiłek podjęty w celu uzyskania »sposobu istnienia« pozwalającego uczestniczyć jednocześnie w stanach jawy i snu, albo próba uświadomienia sobie, że »świadomość i nieświadomość współistnieją«) przypominają praktyki jogi lub zen" (Eliade 1997a: 95).

Krytyka świata zachodniego w wydaniu awangardzistów została – jak pokazuje Eliade – podbudowana inspiracjami płynącymi z duchowości Wschodu. Oszczędna, surowa, klarowna estetyka *zen*, w której odbija się podstawowa kategoria buddyzmu – pustka, musiała fascynować kolejne pokolenia abstrakcjonistów, minimalistów i przedstawicieli wielu innych nurtów sztuki współczesnej (Kotula, Krakowski 1973: 121). Przedstawiciele abstrakcji nieforemnej, taszyzmu podróżowali na Wschód, by uczyć się kaligrafii japońskiej i jej „spontaniczność" wykorzystać w malarstwie gestu. W tym celu medytowali w klasztorach *zen* (np. Tobey). Julius Bissier zgłębiał taoizm, malował zainspirowane japońską kaligrafią „psychogramy" komponowane z plam. Wiele zachodnich dzieł jest opartych na taoistycznej koncepcji Pięciu Przemian (tamże). Twórcy niezwykle

[4] Szczegółowa charakterystyka tradycji Dalekiego Wschodu i różnic je dzielących oczywiście wykracza poza granice niniejszej książki. Podążam w swym wywodzie za artystami współczesnymi, którzy – podobnie do uczestników New Age – mieszają inspiracje kulturami Dalekiego Wschodu, co usprawiedliwia, jak sądzę, brak w tej pracy pogłębionego studium na temat różnic np. pomiędzy buddyzmem chińskim a japońskim.

często sięgają po symbole buddyjskie (np. medytujący Budda u Nam June Paika) lub sami w ramach swych akcji medytują np. w stylu *zen* (np. Kim Sooja)[5].

Trzeba tu wspomnieć – za Bożeną Kowalską – o roli abstrakcyjnych obrazów w przeżyciu religijnym i praktyce medytacyjnej religii Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Wili Rotzler pisał: „Wiara w boskość, która zawarta jest w regułach matematycznych, nadaje owym geometrycznym ornamentom islamu, z leżącymi u ich podstaw znaczeniami liczb, rangę wizualnych bodźców medytacyjnych. W nich odzwierciedla się matematyczny, to znaczy boski porządek świata" (Rotzler 1988: 14, za: Kowalska 2001a: 12). W tradycji indyjskiej z kolei były obecne *jantry* – układy geometryczne przeznaczone do medytacji

> „Linearne jantry są zbudowane z prostych, geometrycznych figur, linii, trójkątów, czworokątów, kół itp. [...] Rzeczywisty przebieg rysunku jantry nazywa się rekha. Przywołuje on w kolejnych swych fazach siły, z których zestawiona zostaje sieć jantry [...] stanowi on klucz do rozwinięcia wizjonerskich obrazów. Rekha jest wiodącą zasadą wszelkich rytualnych działań" (Mookerjee 1967: 32, za: Kowalska 1985: 145).

Kowalska zwróciła uwagę, że przedmiot zarówno przez sztukę współczesną, jak i przez duchowość indyjską jest traktowany „jako element służący skupieniu", jako „element uniwersum", „wyjęty" z rzeczywistości profanicznej i niejako „sakralizowany" (Kowalska 1985: 193–194). Ta zbieżność oczywiście nie jest przypadkowa. Na wielu artystów wywarły wpływ różne europejskie i orientalne tradycje ezoteryczne (Nam June Paik, Bill Viola, Jerzy Nowosielski itd.), wielu klasyków abstrakcji – co wyżej sygnalizowałem – było związanych z ruchem teozoficznym (Kandyński, Mondrian, Malewicz i in.), inni byli zainspirowani przez różne segmenty Ruchu Wodnika (Joseph Beuys, Natalia LL, Andrzej Dudek-Dürer, Paweł Althamer i in.).

Zgodnie z doktryną New Age, artyści XX i XXI wieku widzą zgodność pomiędzy duchowością różnych odległych kultur. Szczególnie często zestawiane są ze sobą Wschód i Zachód – z obu tradycji korzystają choćby Klein, Rothko, Viola, Kijewski, Althamer. Nowosielski przyznał otwarcie: „Chrystus zaistniał dla mnie powtórnie na tle religii orientalnych. Odzyskał dla mnie swój walor absolutu dzięki hinduizmowi" (Podgórzec 1993: 66, za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 56). Andrzej Kisielewski zauważył łączenie przez awangardzistów prymitywizmu z „ideami płynącymi z teozofii, kabalistyki, alchemii, różnych tradycji gnostycyzmu, okultyzmu, aż po orfickie misteria Greków, taoizm, tantryczny buddyzm etc." (Kisielewski 2006: 109).

---

[5] O medytacji piszę więcej w rozdziale „Odmienne stany świadomości".

Ciekawy przypadek „ożenienia" Wschodu z Zachodem stanowi twórczość Nam June Paika. Ten artysta pochodzący z Korei Południowej, mieszkający w dzieciństwie w Japonii i w wieku dorosłym w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, nazywany „mistrzem zen sztuki wideo" był – jak wskazał Wulf Herzogenrath – „prawdopodobnie jedynym artystą, który – niczym nomada – gruntownie przestudiował trzy kręgi kulturowe, poznał je i wykorzystał w swojej pracy" – wschodnioazjatycki, europejski i amerykański (Herzogenrath 2009: 51; Movin 2009). Za Johnem Cage'em, Paik próbował „umuzycznić" sztuki wizualne, tworzył „kompleksowe akustyczno-wizualne kolaże", inspirując się zarówno tradycją Wschodu (przede wszystkim buddyzmem *zen*), jak też awangardami artystycznymi Zachodu (Rennert 2009a: 20). O tej syntezie świadczy choćby jego sentencja: „The absolute IS the relative. The relative IS the absolute" (w: Daniels 2009: 115). Odwoływał się zarówno do zenistycznej pustki, jak i do charakteryzującego Zachód nadmiaru bodźców.

> „W jego świecie nie ma sprzeczności pomiędzy fluxusowskim *Zen for Film* (1964) – trwającą od 20 do 30 minut pustą taśmą filmową – a programem telewizyjnym *Global Groove* (1973) – skreczowym wideo naładowanym informacjami, które o lata wyprzedziło gęste, fragmentaryczne obrazowanie MTV. W jakimś sensie obie te prace łączy pojęcie czasu, jednak te dwie, jakże odmienne metody produkcji zostały tak zaadaptowane, aby pasować do wielu kontekstów" (Movin 2009: 53–54).

Paik był w swej pracy twórczej wszechstronny, montował filmy, tworzył instalacje, w których posąg Buddy medytował naprzeciw zapalonej świecy włożonej do pustej obudowy telewizora, w innych instalacjach Paika Budda kontemplował w telewizorze swój wizerunek, przekazywany „na żywo" przez kamerę wideo („Tv Buddha"). „Praca ta – jak pisał John Thomson – zestawia doświadczenie oglądania z medytacją, nawiązując jednocześnie do paraleli pomiędzy mediami elektronicznymi a starszymi systemami komunikacji i odbioru, w tym wypadku symbolizowanymi przez buddyzm". W swą pracę z mediami elektronicznymi włączył *I Ching* (Thomson 2009: 79). Nawoływał do zainteresowania się nowymi mediami i wykorzystania ich przez sztukę: „telewizja atakowała nas przez całe życie – teraz weźmy odwet!" (za: Herzogenrath 2009: 43). Jest uznawany za jednego z twórców sztuki wideo i pierwszego artystę, który zaingerował w budowę odbiornika telewizyjnego, co zniekształciło emitowany obraz. Aranżował sytuacje, w których widzowie byli zapraszani do medytacji przed telewizorem. „Artysta, sadzając widza przed telewizorem, bombardując obrazami, stwarza nam warunki do medytacji nad sytuacją kulturową, w jakiej się znajdujemy, dostarcza nam informacji wizualnej i buduje platformę dla krytycznej

(auto)refleksji" – pisał Łukasz Guzek (Guzek 2007: 199). Paik także odkrył moc „zakłócenia" – w pracy „Zen for TV" pojawia się „efekt zakłócenia, w wyniku którego na ekranie powstaje pozioma linia, przy czym odbiornik był eksponowany w ustawieniu pionowym" (Guzek 2007: 192–193).

> „Paik odkrył, że zakłócenie, zamiast być czymś niepożądanym w obrazie, samo w sobie jest obrazem. Więcej – to ono właśnie wyraża naturę medium, jego istotę technologiczną, a idąc dalej: istotę cywilizacji technicznej i kultury w świecie, w którym życie zostało zdominowane przez technologię. Odkrycie zakłócenia i jego pozytywne wartościowanie ma związek z badaniem głębokiej struktury medium" (Guzek 2007: 196).

Paik wystąpił przeciw głęboko zakorzenionej tendencji zachodniej cywilizacji – dążeniu do doskonałości obejmującym eliminację wszystkiego, co niedoskonałe – a więc wszelakich zakłóceń. I zrobił to – jak sądzę – dzięki inspiracjom płynącym z tradycji japońskiej. W estetyce japońskiej skaza (*sabi*) stanowi pożądaną cechę – jest estetycznym dopełnieniem przedmiotu. Z kolei ukierunkowany na badanie umysłu buddyzm *zen*, jeden z podstawowych nurtów religijnych Japonii, dużo uwagi poświęca złudzeniom (*makio*), które są pojmowane jako zakłócenia tworzone przez umysł. Dalekowschodnia pełnia – w odróżnieniu od europejskiej doskonałości – docenia i włącza do wszechobejmującej całości to, co niedoskonałe (por. Szymańska 2000; Bodhidharma 1997: 25).

W twórczości Paika z zenistyczną pustką sąsiaduje awangardowa przesada, przejawiająca się w „zalaniu" percepcji widza/uczestnika przez chaotyczne nagromadzenie bodźców pochodzących z różnych kontekstów. W swych akcjach nie unikał ekspresji – malował swymi zamoczonymi w farbie włosami, pluł fasolą, obcinał krawaty swym mistrzom (Cage'owi), rozbijał fortepiany, w jego performansach grały nagie wiolonczelistki. „Nieustannie przekraczał granice – Wschodu i Zachodu, sztuki i techniki, porządku i chaosu", lubił kreować się na „nomadę", jak też „skromnego proroka" (Movin 2009: 54). Używał często zenistycznego pojęcia pustki: „Mówiąc szczerze, nie mam zasad. Wybieram po prostu tę drogę, która akurat jest pusta" (za: Movin 2009: 53). Mówił w wywiadzie:

> „Zen rozróżnia trzy ścieżki do absolutu – szok, paradoks i głębię kontemplacji, czyli stan równowagi bez udziału świadomości. Mędrzec rzekł: to wiatr sprawia, że flaga powiewa. Inny powiedział: to flaga powoduje ruchy powietrza. Mistrz odpowiedział im obu: to wasz umysł jest w wiecznym ruchu. Czym jest Budda? Mistrz odpowiedział: wy jesteście Buddą. Oto paradoks..." (Schandorf 1961, za: Movin 2009: 62–63).

Nawiązywał w swych wypowiedziach do tradycji *koanu zen*: „Odkąd w 1984 zraniłem się w nogę, zacząłem odnosić sukcesy finansowe. / Nie

można mieć wszystkiego. To jest gra. Czasem wygrywasz, / Czasem przegrywasz. To dwa aspekty tej samej sprawy" (Paik, Moffett 1995, za: Movin 2009: 55). A oto inne „koaniczne" sentencje Paika, którymi posługiwał się w swych pracach i wywiadach: „Jestem zawsze tym, czym nie jestem i zawsze nie jestem tym, czym jestem", „Music is Not Sound", „Literature is Not Book", „Dance is Not Jumping", „Painting is Not Art", „Drama is Not Theatre" (Paik 1964, za: Rennert 2009a: 29–30; Guzek 2007: 199).

Na bliskie podobieństwa pomiędzy dziełami sztuki współczesnej i *koanami zen* zwrócił uwagę w swej rozprawie habilitacyjnej polski artysta, Tomasz Sikorski. Zadawany przez mistrza uczniowi *koan* jest zagadką, pytaniem, na które nie można dać racjonalnej odpowiedzi, jest niezrozumiały, wymyka się intelektowi i próbie logicznego wytłumaczenia. Jest swoistym dopełnieniem lub lepiej: częścią praktyki medytacyjnej. *Koan* należy „przemedytować". Współczesne dzieło jest w tym sensie *koanem*, jest tak samo aracjonalne, alogiczne i nieliniowe. Sprzyja temu – jak zauważa Sikorski – płynna, wieloaspektowa i wewnętrznie sprzeczna kultura ponowoczesna:

> „Dzieła sztuki same stanowić mogą specyficzną formę »nowych enklaw« rzeczywistości: mogą być nie tyle mapami opisującymi i wskazującymi na jakieś odległe (i wcale nie wiadomo czy istniejące) terytoria, ile same mogą być prawdziwymi terytoriami, po których możemy się poruszać. Konstruowanie za pomocą różnych technik i środków, polimorficzne, złożone z jakby niepasujących do siebie elementów, struktury dzieł sztuki lat 80-tych i 90-tych XX wieku, są właśnie takimi terytoriami o rozwidlających się ścieżkach, posiadającymi kilka wejść, z których żadne nie jest wyróżnione jako główne, a wyjść nie ma wcale" (Sikorski 1999)[6].

W ujęciu Sikorskiego ponowoczesne dzieło sztuki zachowuje strukturalne powinowactwo z *koanem zen* – jest tak samo absurdalne, wymykające się intelektowi pojmowanemu zgodnie z racjonalistyczną tradycją nowoczesnego Zachodu.

W ramach przedsięwzięcia „Haiku »Woda«" Koji Kamoji w specyficzny sposób nawiązał do związanej z tradycją *zen* japońskiej poezji *haiku*: wykopał studnię, przebijając się przez kilka podłóg/stropów budynku Biblioteki Publicznej w Legionowie i na końcu dotarł do wody. Niewątpliwie odbija się w tej pracy absurdalność i bezpośredniość przeżywania charakterystyczna dla kultury japońskiej. Kamoji – co może być dla wielu zaskakujące – łączy inspiracje kulturą i religią Japonii z fascynacją średniowieczem europejskim.

[6] W swym tekście Sikorski odwołuje się do pracy doktorskiej Ireny Rychłowskiej pt. „Sztuka pytania. Dyskurs wokół sztuki polskiej lat 90-tych" (Rychłowska 1997).

Jest on – jak to ujął Jaromir Jedliński – „artystą przekładu" i zarazem „artystą ładu duchowego", który znalazł w średniowiecznej Europie i dawnej Japonii i umieszcza go we współczesności (Jedliński 2000b: 47).

> „W tekście *Średniowiecze / Współczesność* towarzyszącym wystawie obrazów (1986) Koji Kamoji pojmuje średniowiecze jako szczególny, przeciwstawiony materializmowi wyraz duchowości, syntezy, ciszy, skupienia modlitewnego, odczuwania zmysłowego. W tym idealnym świecie część jest jednocześnie całością, a milczenie zastępuje konstrukcję. Przyjęło się czasem uważać, że artysta, którego materią bywa geometria, jest konstruktywistą. Obrazy z cyklu *Średniowiecze* są owszem budowane z form geometrycznych, ale nie mają nic wspólnego z budową, czyli konstrukcją, są akonstrukcyjne, pozbawione statyki, w tym sensie można je odczytać jako amorficzne. Formy lewitują lub opadają, poruszane – zdawałoby się podmuchem, który odtrąca czasem niepotrzebną odrośl; kamienie rozsypane na nich ukazują się jak skrawek rzeczywistości" (Ładnowska 1997: 14–15).

Ładnowska w tym opisie ujęła to, co z punktu widzenia mojego wywodu jest najważniejsze w sztuce tego japońsko-polskiego artysty: uduchowienie, odczuwanie zmysłowe, milczenie, wyjście poza nowocześnie rozumianą konstrukcję, geometryczność w połączeniu z amorficznością, syntezę – kategorie, które uwypuklają różnorodne aspekty poszukiwań *sacrum* przez artystów XX i XXI wieku.

Na międzynarodowych festiwalach sztuki rzucają się w oczy dzieła tworzone przez artystów pochodzących z krajów Dalekiego Wschodu (Tybetu, Chin, Tajwanu, Tajlandii, Japonii itd.) w bezpośredni sposób odwołujące się do tradycji buddyjskiej. Za przykład może posłużyć Pawilon Tajlandzki na 52. Weneckim Biennale w 2007 r. Nipan Oranniwesna wystawił w nim „Miasto Ducha" – piękną instalację z białego talku i papieru rozciągniętą na podłodze, ukazującą miasto z „lotu ptaka" lub – jak kto woli – trójwymiarową, „wypukłą" mapę (zob. Storr 2007b: 151). W tej sali panował półmrok – jedynym źródłem światła była żarówka umieszczona tuż nad podłogą i dziełem. „Miasto Ducha" emanowało spokojem, subtelnością i medytacyjnym skupieniem. Niewątpliwie materiał, którego użył artysta, odnosił się wprost do podstawowej prawdy buddyzmu – nietrwałości wszystkich zjawisk.

W podobnym klimacie była utrzymana też druga część Tajlandzkiego Pawilonu. Amrit Chusuwan wysypał piaskiem pogrążone w półmroku pomieszczenie i prowadzący do niego korytarz (zob. Storr 2007b: 152–153). Do tej przestrzeni można było wejść po zdjęciu butów, co oczywiście wprowadzało swoisty element odczuwania cielesnego i sugerowało widzowi/uczestnikowi, że wchodzi w inny obszar – w sferę *sacrum*. Na ścianach wisiały półki z kupkami piasku, obok nich odbywały się projekcje

wideoukazujące od tyłu nogi idącego plażą człowieka, ślady były rozmywane przez wodę. Dodatkowo rozwieszone zostały sentencje buddyjskie, np.: „Idź, nie zatrzymuj się na piasku" – co wedle mojej interpretacji znaczy: nie skupiaj się na zjawiskowej stronie rzeczywistości, „Bądźmy jak piasek" – przekroczmy jednostkowe *ego*, bądźmy jednością ze światem. Warto dodać, że piasek i ślady na stóp na nim zajmują bardzo ważne miejsce w buddyjskim uniwersum wyobrażeniowym i estetycznym. Początkowo buddyści nie przedstawiali postaci Buddy, jedynie znak jego obecności – na przykład ślady stóp. Ślady stóp na piasku do dziś są symbolem nietrwałości ludzkiego życia, a ziarnko piasku z kolei też jest metaforą kruchości – zmienności wszelkich zjawisk (por. Sumedho 1981). Warto też wspomnieć o znaczącym tytule całej ekspozycji: „Globalizacja... Proszę wolniej". W tym tytule zawarto łatwo wyczuwalny sprzeciw wobec globalizacji i anihilacji kulturowej różnorodności i tradycji duchowych świata. Z drugiej strony widać było w tym przedsięwzięciu swoistą syntezę: artyści pochodzący z Dalekiego Wschodu połączyli duchowość buddyjską z językiem i mediami sztuki współczesnej.

Na tej samej edycji Biennale zostały pokazane prace Chen Zhena – twórcy, który urodził się w Szanghaju i wyemigrował później do Paryża. W „Ogrodzie *zen*" artysta użył materiałów tradycyjnie wykorzystywanych przy tworzeniu zenistycznych ogrodów (żwir, piasek, drewno) oraz sztucznych roślin i alabastrowych lamp. Z kolei „Pusty kokon" zbudował z zenistycznych sznurów medytacyjnych (*mala*), chińskiego liczydła i drewnianego krzesełka dziecięcego, tworząc ażurową formę pustą w środku (zob. Storr 2007a: 68–69).

Zachód ze Wschodem wyraźnie łączy, a właściwie miksuje Yang Mao-lin. Jego prace wystawione w 2009 r. w Wenecji ukazują Bodhisatwę jeżdżącego na owadach, wpreparowanego w tybetańskie *thangki* (obrazy malowane na materiale używane w ramach praktyk religijnych buddyzmu tybetańskiego), przedstawiają także King Konga w roli Strażnika Dharmy (zob. Birnbaum, Volz 2009a: 271). Yang Mao-lin łączy w psychodeliczną całość wątki pochodzące z hollywodzkich filmów, amerykańskich komiksów, mangi, ikonografii buddyjskiej i symboli kulturowych Chin innych tradycji.

Tybetański artysta mieszkający na Zachodzie, Gonkar Gyatso, inspiruje się *mandalami* i *thangkami* (np. praca „Szambala w nowoczesności"). Prace tego artysty, pokazane w Wenecji w 2009 r., ukazują zarysy postaci Buddy wypełnione ułożonymi w równych rzędach tybetańskimi ideogramami. Aura Buddy z kolei zawiera chaotycznie emanujące małe znaki, symbole i loga pochodzące z kultury zachodniej. Wydaje się to być metaforą zespolenia dwóch pierwiastków – bierności medytacji (symbole tybetańskie)

i aktywności (symbole zachodnie). Ważne są tytuły przedstawionych dwóch serii dzieł: „Cztery Żywioły", „Leżący Budda" (zob. Birnbaum, Volz 2009b: 74–75).

Do zasady współzależności pierwiastka aktywnego i pasywnego wprost odwołał się także Huang Yong Ping w pracy „Ręce Buddy" wystawionej również w Wenecji w 2009 r. Są to dwie wielometrowe konstrukcje z włókna szklanego, żywicy i drewna cedrowego, przedstawiające dwie dłonie Buddy. Należy podkreślić, że mają zaskakujący dla Europejczyka, orientalny kształt – palce, zgodnie z buddyjskim kanonem przedstawiania, są złożone w *mudrach* (rytualnych, medytacyjnych gestach), a także są wydłużone i szpiczaste, zgodnie z tradycją jogiczną, zakończone długimi i zawiniętymi paznokciami. Instalacje Huang Yong Pinga – budzą respekt, zdziwienie, grozę. Pierwsza z nich, unosząca się w powietrzu (podwieszona), ukazuje dłoń otwartą, symbolizuje działanie. Druga, leżąca na podłodze, zamknięta, trzymająca *mala* (buddyjski „różaniec"), symbolizuje medytacyjne skupienie, „niedziałanie". Jest to oczywiście próba ukazania dwóch „żywiołów", „wymiarów" rzeczywistości (niewątpliwe są tu odniesienia, jak w całym buddyzmie, do taoizmu i żywiołów *Jin* i *Jang*). Praca tego chińskiego twórcy wydaje się przypominać skupionemu na działaniu mieszkańcowi Zachodu o istnieniu zapomnianego i wypartego aspektu bierności (por. Birnbaum, Volz 2009b: 86–87).

Niezwykła jest też twórczość urodzonego na Tajwanie, studiującego teksty taoistyczne i buddyjskie Li Chena. Łączy on różne style rzeźbiarskie, znane z historii sztuki chińskiej z wpływami i technikami charakterystycznymi dla współczesności, nadając starej tradycji „nowe życie" (Lee 2007: 224). Wystawione w 2007 r. w Wenecji dzieła wprost odwoływały się do buddyzmu („Budda jadący na smoku", „Czysta Kraina", „Krajobraz w niebie", „Awalokiteśwara"). Tworzone przez Li Chena rzeźby emanują doskonałością formy – niezwykłym dopracowaniem a zarazem uproszczeniem: redukcją niepotrzebnych, zdobniczych elementów – być może zaznacza się też tu wpływ zachodniej abstrakcji. Jego posągi Buddy są często gładkie jak szkło, odbijają obrazy zewnętrznego świata (co może być zinterpretowane w odniesieniu do lustra jako metafory Umysłu). Również ten artysta jest niezwykle mocno zainspirowany koncepcją pustki – swoją ekspozycję na Biennale nazwał „Energia pustki".

Zarówno artyści wywodzący się z krajów Zachodu, jak i ci, którzy mają korzenie na Wschodzie, próbują łączyć wschodnie inspiracje z awangardowymi i ponowoczesnymi środkami wyrazu wypracowanymi przez sztukę XX i XXI wieku. Jak widać na tych kilku wyżej przedstawionych przykładach, zachodni twórcy poszukują na Wschodzie brakującego ogniwa (choćby wiedzy o jego braku, idei pustki). Artyści pochodzący z Dalekiego

Wschodu dobrze wpisują się w zachodnie poszukiwania prawdy Orientu. Odpowiadają na zapotrzebowanie lecz też – trzeba przyznać – czerpią z dorobku zachodniej sztuki. W efekcie jedni i drudzy tworzą swoisty miks: różnego rodzaju orientalne symbole mieszają z symbolami nowoczesnymi, *koany* i sesje medytacyjne łączą z technikami wideo i komputerowymi. Inspiracje tym, co „dzikie" i „orientalne", adaptują do warunków (po)nowoczesnego wielkiego miasta (por. Kisielewski 2006: 110).

Z pomocą w zrozumieniu tej zaskakującej syntezy przychodzi „Dzieło otwarte" Umberto Eco wydane po raz pierwszy w 1973 r.[7], w którym autor poszukuje odpowiedzi na pytanie, dlaczego buddyzm *zen* „tak świetnie przyjął się na Zachodzie"? W moim poczuciu jego ustalenia mogą odpowiedzieć na pytanie o przyczyny fascynacji w sztuce współczesnej wschodnimi ideami w ogóle. Według Eco, „struktury wyobraźni człowieka Zachodu nabrały sprawności dzięki gimnastyce surrealistycznej i celebracji automatyzmu" (Eco 2008: 259– 260). Surrealizm i inne awangardy poszły – według włoskiego antropologa – za odkryciami nowej fizyki, która ujawniła, „że Przypadek panuje nad życiem świata atomu [...], Nieokreśloność stała się podstawowym kryterium zrozumienia świata". Na tak przygotowanym gruncie kulturowym „zen zafascynował pewne grupy osób i dostarczył im formuły, dzięki której mogły one zdefiniować elementy mistyczne kultury zachodniej oraz własnej psychiki indywidualnej", przyniósł „alogiczne schematy", „do których przyzwyczaja nas literatura kryzysu" (chciałoby się dopowiedzieć: cała sztuka), „i uczy nas, że właśnie w tych alogicznych schematach, w ich pełnym zaakceptowaniu leży rozwiązanie kryzysu, pokój" (Eco 2008: 260, 268, 270).

Warto, jak sądzę, zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt: Wschód przemówił do zachodnich awangardzistów i postawangardzistów tak silnie, gdyż – czego nie wypowiedział Eco w „Dziele otwartym" – grunt został już przygotowany przez Fryderyka Nietzschego, który ogłosił „śmierć Boga", i który – co niewątpliwie ważne – fascynował się buddyzmem; *sacrum* nieosobowe buddyzmu *zen* było w stanie o wiele lepiej przemówić do mieszkańca Zachodu niż religijność zorganizowana wokół osobowo pojmowanego bóstwa.

Zen – jak twierdzi Eco – spośród całego spektrum duchowości Wschodu był „potencjalnie najbliższy", bowiem odrzuca prymat intelektu, „wiedzę obiektywną", przy czym nie neguje życia, „ale jest właśnie jego radosną akceptacją, zachętą do przeżywania go w sposób bardziej intensywny. [...]

[7] Oczywiście, z czasem okazało się, że pojmowanie buddyzmu *zen* przez ludzi Zachodu, także i Eco, jest dalekie od tego, które cechuje Japończyków, Koreańczyków czy Chińczyków. Tym niemniej tezy Eco w moim poczuciu nie straciły na mocy eksplanacyjnej.

Jest wezwaniem do przeżywania życia jako takiego" (Eco 2008: 268). Ten fragment eseju „Zen i Zachód" wydaje się bardzo istotny w kontekście prowadzonego przeze mnie wywodu:

> „Jest w zenie jakaś głęboko antyintelektualna postawa pierwotnej, zdecydowanej akceptacji życia w całej jego bezpośredniości, bez prób tłumaczenia go, które by tej bezpośredniości narzuciły pęta i zabiły ją, przeszkadzając chwytać życie w jego powolnym przepływie, w jego pozytywnej nieciągłości. I odnoszę wrażenie, że użyłem tu właściwego słowa, gdyż zarówno w naukach ścisłych, jak i w życiu codziennym nieciągłość jest kategorią naszych czasów; nowoczesna kultura zachodnia zburzyła ostatecznie klasyczne pojęcia ciągłości, uniwersalnych praw, stosunków przyczynowych, przewidywalności zjawisk – słowem, zrezygnowała z wypracowania powszechnych reguł, które ujmowały złożoną strukturę świata w proste i jednoznaczne kategorie. W języku współczesnym pojawiły się kategorie: wieloznaczność, niepewność, możliwość, prawdopodobieństwo" (Eco 2008: 249–250).

Właściwie cały sens wywodu Eco streszczony jest w następującym zdaniu: „przesłanie zenu trafiło na podatny grunt jako mitologiczna namiastka krytycznej świadomości" (Eco 2008: 270). W szybko zmieniającym się świecie Zachodu zaistniała potrzeba przeprowadzenia krytyki zastanego świata i wykroczenia poza krępujące jednostkę i zbiorowość granice. Zaistniała potrzeba stworzenia nowych kategorii poznawczych, które mogłyby stanowić fundament nowej wiedzy, nowej świadomości, nowego stylu życia bardziej pasującego do realiów XX wieku. Chodziło też o wskazówki, które mogłyby wytłumaczyć ten niezrozumiały świat (po)nowoczesności przypominający coraz bardziej niejednorodny kolaż i pozwolić w nim uzyskać orientację.

Zen i – jak uważam – wszystkie inne nurty duchowości wschodniej, kontrkulturowo nastawionym twórcom dostarczyły nowych kategorii poznawczych, odmiennych od tych, które były dziedzictwem Zachodu. Wschód ze swoją niedyskursywną mądrością przyniósł zachodnim artystom wizję „innego świata", którą mogli przeciwstawić światu swojemu. Buntujący się artyści wykorzystali hinduizm, buddyzm i ich aspekty inicjujące w ukryte aspekty rzeczywistości w działaniach transgresyjnych wymierzonych w zachodni system społeczny – tak medytacja została wykorzystana w działaniach krytycznych wobec systemu. Zreinterpretowana zgodnie z potrzebami „inność" Wschodu, połączona z inspiracją nauką, zaangażowaniem społecznym itp., pomogła w transformacji sztuki. Poszczególni artyści, sięgając do tego, co wschodnie, doświadczali i doświadczają wykroczenia poza codzienność, poza rutynę konwencji. Wschodnie praktyki duchowe wprowadzają wielu zachodnich artystów w „to, co jest".

Chorzy, bezdomni, szaleńcy, histeryczki...

„Innymi" naszego społeczeństwa, inspirującymi artystów współczesnych są też chorzy, bezdomni, szaleńcy, histeryczki itd. Oni wszyscy, bardzo zdecydowanie eliminowani z życia społecznego, jednocześnie stają się atrakcyjnymi bohaterami dla transgresyjnej sztuki współczesnej. Artur Żmijewski w wideo „Oko za oko" sfilmował „kalekie" i „normalne" nagie ciała. Z kolei Katarzyna Kozyra w „Więzach krwi" na tle krzyża i półksiężyca sfotografowała ciało swojej kalekiej siostry pozbawione nogi, a w „Święcie Wiosny" pokazała chorych, niedołężnych ludzi, którzy odtwarzali fragmenty baletu Niżyńskiego do muzyki Strawińskiego. W wideo „Obrzędy intymne" Zbigniewa Libery widać artystę co dzień karmiącego, myjącego, przewijającego i układającego do snu swoją dziewięćdziesięcioletnią schorowaną babkę – Reginę G. Widać też nagie ciało starej kobiety wraz z jego „intymnymi" obszarami. W „Perseweracji mistycznej" Libera pokazał staruszkę monotonnie, nieświadomie obracającą w kółko swój nocnik – wcześniej odebrano jej różaniec, gdyż istniało ryzyko, że się nim udusi (Ronduda 2006a: 117). Artysta tak mówił o tej pracy:

> „Opisywana praca jest działaniem o charakterze mistyczno-magicznym, niezależnym od jakiejkolwiek 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 niedołężną, nieopuszczającą 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" (w: Ronduda 2006a: 117–118).

Paweł 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. Althamer 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 „blokersi" wysprayowali jej ściany (wystawa pt. „Paweł Althamer zachęca").

Ważnym polskim artystą podejmującym tę problematykę jest Krzysztof Wodiczko, uprawia on, jak sam to określa, „ksenologię" – działalność, której adresatami są różnego rodzaju „obcy": kobiety, ofiary przestępstw, chorzy, imigranci. Jednym z „instrumentów ksenologicznych" Wodiczki jest „Pojazd dla bezdomnych", z którymi artysta w trakcie projektowania tego wehikułu

współpracował. Pojazd wyposażono m.in. w zbiornik na puszki, umożliwia też spanie w nim z psem (Tomaszewski 2008).

Oczywiście, artystów inspirują też różne formy szaleństwa. De Rosa Conti zauważyła, że w wielu performansach „Gestom codziennym towarzyszą często gesty symboliczne zaczerpnięte z praktyk Wschodu czy też reakcje wykazujące związek ze stereotypami reakcji schizofrenicznych" (De Rosa Conti 1984: 65–66). Wychodzi też na jaw znane już z kultury masowej skojarzenie „twórczego szału" z szaleństwem: „sztuka jako iskra bogów nie może obejść się bez pierwiastka szaleństwa, o który ociera się creatio" (Natalia LL 2004e: 95). Surrealiści z kolei „najwyższy środek ekspresji" widzieli w histerii (Taborska 2007: 224). Anna Baumgart w ramach projektu „Ekstatyczki, histeryczki i inne święte" zestawiła histeryczkę z chrześcijańską mistyczką. Artystka mówiła:

> „Kusi mnie możliwość przedefiniowania pojęcia »histeria«, transformacja ze słowa-obelgi w słowo-komplement. Dla mnie histeryczka brzmi interesująco, jest synonimem twórczego podejścia kobiet do świata, buntowniczej czy nawet rewolucyjnej postawy. Coś, co feminizm już odkrył i prześledził na podstawie XIX-wiecznej histerii – że jest to rodzaj autosztuki – nigdy nie zostało przyjęte do społecznej świadomości" (Zielińska b.d.).

Chory, bezdomny, szaleniec i histeryczka są innymi, ich obecność kłuje w oczy „normalnych" członków społeczeństwa – samym swoim istnieniem zakłócają działanie systemu, który chce ich schować, wykluczyć. Ci inni wymykają się planowi, regułom, wizjom idealnego społeczeństwa. Ich istnienie jest zaprzeczeniem konwenansu, jakże często robią to, czego „nie wypada robić", ujawniają to, co przemilczane i ukryte. Dlatego są tak inspirujący dla transgresyjnie nastawionych artystów, z tych powodów kojarzą się z wolnością personifikowaną przez „dzikich", mistyków, wschodnich mędrców.

Dziecko i zabawa

Ważnym „innym", którego „odkrycie" wpłynęło bardzo silnie na społeczeństwo Zachodu i sztukę współczesną, jest dziecko. Pierwszym kierunkiem przychodzącym na myśl w kontekście inspiracji dzieciństwem jest oczywiście dadaizm. Dadaiści szukali tego, co pierwotne i spontaniczne – stąd ich zainteresowanie emocjami dziecięcymi. „Dada", centralne pojęcie ruchu, było przecież odniesieniem do dziecięcego gaworzenia:

> „Słowo »DADA« wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako równoczesna plątanina dźwięków, barw i rytmów ducho-

> wych, którą z dnia powszedniego i w całym brutalnym realizmie wiernie przejmuje sztuka dadaistyczna ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche" (*Manifest dadaistyczny* 1977: 311).

Ale też inni awangardziści próbowali cofnięcia się do stanu dziecięcego umysłu. „Picasso oznajmiał, że w wieku dwunastu lat potrafił rysować jak Rafael, i musiał oduczyć się tej powierzchownej umiejętności, by móc rysować jak małe dziecko, Mondrian widział potrzebę wymazania historii sztuki nadrzędnym wysiłkiem umysłu, a Kandinsky i Klee używali dziecięcych rysunków, by uwolnić się od konwencjonalnych sposobów patrzenia" (Brettel 1994: 83, za: Morphy 2004: 114). Zabawa, której artyści wciąż się uczą od dzieci, stała się modelem różnych technik artystycznych (frotaż, odbijanki, happeningi itp.), gdyż zabawa jest wyrazem nieświadomych potrzeb człowieka, adaptuje przypadek, włącza ciało, jest „niepoprawna" i anarchiczna, burzy spokój społeczeństwa mieszczańskiego, jest irracjonalna. Maria Popczyk wątek spontanicznej zabawy dziecięcej wypływającej z nieświadomości odnalazła w *action painting* Jacksona Pollocka:

> „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 nieskrępowaną 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).

Paweł Althamer w ramach projektu „Tak zwane fale oraz inne stany umysłu" przedstawił wideo (obok innych, ukazujących artystę w odmiennych stanach świadomości ewokowanych m.in. przez hipnozę czy LSD), w którym wchodzi w odmienne stany świadomości pod wpływem zabawy ze swą córką. Zresztą stwierdził, że jego córka Weronika jest „obrazem chichoczącego Boga": „Boga znalazłem w mojej córce Weronice. Kiedy pojawił się ten człowieczek, to przepełniony szczęściem pojąłem, że On się poprzez nią objawia. Jest w każdym z nas" (Żmijewski 2008b: 52; Żmijewski 2008c: 62). W kontekście specyficznego neoszamanizmu Althamera, jego eksperymentów ze środkami zmieniającymi świadomość[8], to odkrycie Boga w swoim dziecku jak najbardziej wpisuje się – jak mi się wydaje – w tzw. nową duchowość, która przesyca dzieła tego artysty. Jej aspektami są m.in. antyinstytucjonalność, transkulturowa synkretyczność, wpisanie w ponowoczesny indywidualizm. Althamerowski powrót do źródeł – o którym pisałem

[8] Zob. rozdział „Odmienne stany świadomości".

już wyżej – przejawia się także, jak widać, w fascynacji dzieciństwem. Zresztą artysta ten marzy o performansie, w ramach którego sam przeżyłby „cofnięcie" do dzieciństwa: „Chcę zrobić duży wózek dziecinny, którym moja mama powiezie mnie na spacer po Parku Bródnowskim. Zrekonstruuję fragment dzieciństwa, co pozwoli mi dosięgnąć sekretnych rewirów duchowości". Althamer kojarzy ze sobą sztukę, dzieciństwo i kontakt z Bogiem: „sztuka pozwoliła mi wrócić do Boga. Im bardziej jestem dzieckiem, tym jestem bliżej niego" (Żmijewski 2008c: 61).

Zbigniew Libera opowiadał z kolei o swoich pierwszych eksperymentach z odmiennymi stanami świadomości – w dzieciństwie zamykał się na kilka godzin w szafie, która stawała się rodzajem „prymitywnej komory do deprywacji sensorycznej" (Żmijewski 2008k: 256). Także Joanna Rajkowska prowokacyjnie opisała wpływ swoich doświadczeń z dzieciństwa na twórczość: „[...] wystawiono moje łóżeczko do ogrodu i dostałam miskę czarnych jagód. Zjadłam je wszystkie, a potem zrobiłam uderzająco podobną kupę i też ją zjadłam. Od tej pory lubię opierać swoje narracje na konstrukcji koła" (Rajkowska 2008: 307). Warto wspomnieć, że Rajkowska w swej działalności artystycznej nadal „bawi się" swoim ciałem – np. w ramach akcji „Satysfakcja gwarantowana" (2000 r.) wypuściła serię puszek przypominających napoje gazowane, zawierających – jak głoszą napisy na puszkach – płyny ustrojowe pochodzące z ciała artystki.

Żywioł zabawy pojawia się także w przedsięwzięciach Katarzyny Kozyry. Artystka ta – wedle mojej interpretacji – często bawi się „w kogoś innego". W jednej ze swych sławnych akcji Kozyra pojawiła się w łaźni męskiej ucharakteryzowana na mężczyznę. Komentując tę akcję, powiedziała: „Wchodzę w inną skórę. Po co? Bo chcę wiedzieć, zobaczyć na własne oczy. [...] Chcę przekroczyć granice, w których poruszam się jako Kasia Kozyra. Wchodzę w sytuacje, kiedy ja to ktoś inny. W przypadku »Łaźni męskiej« była to granica płci" (Żmijewski 2008j: 205).

W innym wieloetapowym projekcie zatytułowanym „W sztuce marzenia stają się rzeczywistością", obejmującym cykl akcji i wideo, Kozyra uczyła się śpiewu operowego pod kierunkiem profesjonalnego śpiewaka. Później, próbując śpiewać, wystąpiła na fasadzie Kunsthalle w Wiedniu, innym razem ukazała się publiczności w klatce przebrana za śpiewaczkę o monstrualnych wymiarach, wcieliła się także w kastrata – śpiewaka operowego, kiedy indziej przeistoczyła się w gwiazdę pop – Madonnę odgrywającą rolę cheerleaderki, była też *femme fatale* – Lou Salome prowadzącą na smyczy dwa psy nazwane: Nietzsche i Kieerkegard, odegrała rolę Królewny Śnieżki otoczonej karłami, by wreszcie przejść „lekcje kobiecości" u berlińskiej *drag queen* i wystąpić dla swej nauczycielki w roli striptizerki w berlińskim klubie. O tym ostatnim wydarzeniu można przeczytać w katalogu:

„Na urodzinach Glorii Viagry, berlińskiej drag queen, Kozyra wystąpiła przed publicznością na scenie klubu Big Eden jako »niespodzianka« dla jubilatki, w przerwie jej koncertu. Wystylizowana na podobieństwo Glorii, niemal jej klon, ubrana w podobny strój, w butach na wysokim obcasie, w mocnym scenicznym makijażu i peruce zaśpiewała dla Glorii piosenkę z repertuaru Robbiego Williamsa, a następnie wykonała striptiz. Ku dezorientacji rozgrzanej publiczności, w ostatnim, kluczowym momencie swego performansu-striptizu, artystka ukazała się nago, jedynie w pończochach, z torebką przerzuconą przez ramię, ale ze sztucznym penisem, który również po chwili »zdjęła« z krocza i schowała do torebki. Artystka skłotowała tu scenę klubu i łączyła elementy z różnorodnych rzeczywistości" (*Katarzyna Kozyra...* 2007: s. nlb.).

Kozyra traktuje sztukę jak pole zabawy – tu już można bawić się we wszystko, można bawić się w „kogoś innego" – można stać się każdym, nie ma przeszkód, by zrealizować swe najskrytsze marzenia.

Dla lepszego zrozumienia ludyczności sztuki XX i XXI wieku proponuję teraz przywołać w kilku zdaniach koncepcję głównego teoretyka zabawy Johana Huizingi.

Według Huizingi, zabawa jest źródłem, podstawą, czynnikiem kultury: „Kultura powstaje w formie zabawy, [...] kultura jest początkowo zabawą" – pisze w swym fundamentalnym dziele – „rozwija się w zabawie i jako zabawa" (Huizinga 2007: 79, 271). Zabawa jest ładem, wnosi w nieprzewidywalny świat porządek i doskonałość. Ma początek i koniec, rozgrywa się w konkretnym miejscu. Lecz – jednocześnie – „Zabawa nie jest »zwykłym« czy też »właściwym« życiem. Jest to raczej wykraczanie z takiego życia w sferę tymczasowej aktywności o swoistych tendencjach" (tamże: 21). „Zabawa łączy i dzieli. Przykuwa, urzeka, czyli: oczarowuje". Towarzyszą jej swoiste stany świadomości: radość, napięcie, uniesienie, rozpasanie i zachwycenie (tamże: 25, 40).

A jak Huizinga zapatrywał się na ludyczność sztuk plastycznych? Według niego sztuki plastyczne nie mieszczą się w świecie zabawy, ich „produkcja [...] przebiega [...] całkowicie poza sferą ludyczną, a również jej efekty odbiera się jedynie wtórnie w formie rytów, uroczystości, rozrywek czy okazji towarzyskich". Sztuki te – jak pisał – nie rozwijają się w „atmosferze społecznej radości", są podporządkowane celom praktycznym i „żmudnemu rzemiosłu" (Huizinga 2007: 260–261). Ludyczny pierwiastek znajduje ten autor jedynie w micie artysty jako istoty szczególnej, wyniesionej ponad społeczeństwo. Tutaj też wskazuje na „pewną ezoteryczność" – a więc i zabawowość – kierunków artystycznych. „Wszędzie, gdzie hasło jakiegoś »izmu« zespala pewien kierunek artystyczny, bliscy jesteśmy społeczności ludycznej. Współczesna aparatura publicystyki, z literacko rozdętą krytyką artystyczną, z wystawami i wykładami, sprzyja wzrostowi ludycznego charakteru przejawów sztuki" (Huizinga 2007: 311–312).

Czy rzeczywiście sztuki plastyczne są tak mało zabawowe, jak to sądził Huizinga? Na wstępie należy podkreślić, że Huizinga te idee sformułował dawno – w latach 20. XX wieku. Sztuki plastyczne kojarzyły mu się dosyć stereotypowo: z warsztatem poznawanym w trakcie mozolnej nauki. Trzeba wspomnieć, że już awangardziści współcześni Huizindze – jak pisałem wcześniej – próbowali zburzyć wizerunek sztuki jako sfery poważnej, już wtedy ogłaszano śmierć „starej sztuki". Futuryści, dadaiści, surrealiści wynajdywali przecież kolejne media artystyczne, które nic nie miały wspólnego ze „żmudnym rzemiosłem": frotaż, fotomontaż, kolaż, asamblaż były wręcz inspirowane dziecięcymi zabawami. To prawda, procesy społeczne po II wojnie światowej o wiele bardziej uludyczniły sztukę i jej społeczny wizerunek. Happeningi, performanse, sztuka ziemi itd. w niepomiernie większym stopniu są zabawowe niż dzieła konstruktywistów. Z mojego punktu widzenia z pierwszej dekady XXI wieku sztuka jawi się przesiąknięta zabawą – fakt, że nieraz jest to „zabawa na poważnie". W ramach pola współczesnych sztuk plastycznych można z łatwością odkryć „społeczną radość" i niezaprzeczalnie istniejące formy gry i zabawy – gra form, żonglowanie formą, zabawy w wyklejanki i łączenie różnych rzeczywistości, samplowanie wątków pochodzących z różnych kultur, mitologizacja dziecięcej spontaniczności; performanse i happeningi, w ramach których nie tylko „twórcy", ale i „widzowie" jako uczestnicy mogą „bawić się" w sztukę; wszechbędące eksperymenty; „zabawa w Boga" (choćby mitologia twórcy, sztuka transgeniczna[9]); zabawy na łonie przyrody, nieraz przeradzające się w zabawy w piasku (sztuka ziemi) itd.

Pierre Bourdieu dodał jeszcze jeden argument na rzecz „zabawowości" sztuki, który nazwał „zaprzeczeniem ekonomii" przez „sztukę czystą":

> „W rezultacie, znajdujemy się w świecie ekonomicznym na opak: artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej (przynajmniej w krótkim przeciągu czasu) i na odwrót (przynajmniej w długim przeciągu czasu)" (Bourdieu 2001: 130).

Kapitalizm wszystko uczynił towarem, nawet dzieło sztuki nim się stało, lecz w polu sztuki wpływ praw rynku załamuje się, tu panuje ekonomia „odwrócona", przez co m.in. przejawia się autonomia pola sztuki. W pewnym sensie – dzięki odwróceniu reguł ekonomii w polu sztuki – panuje zabawa polegająca na działaniu „na opak".

Warto zauważyć, że procesy przekształcające życie w zabawę (tak na poziomie jednostki, jak i zbiorowości) nie dotyczą tylko sztuki, są właściwie konstytutywne dla kultury ponowoczesności (późnej nowoczesności).

---

[9] Zob. rozdział „Sztuka a nauka".

Zaciera się poczucie tego, co rzeczywiste, wszystko jest symulacją – mówił Baudrillard – rzeczywistości nie ma. Nie ma już „projektu życiowego" – są tylko epizody. „Kanon kulturowy" jest zastąpiony przez „korowód krótkotrwałych mód" – wszak żyjemy w kulturze „nieustającego karnawału" (Bauman 1996: 46). Konsumpcyjny hedonizm zastępuje wartości starego społeczeństwa mieszczańskiego oparte na odroczeniu przyjemności. Wartości moralne coraz bardziej są wypierane przez wartości estetyczne – zresztą estetyzacja dotyczy wszystkich sfer życia. Ważną rolę w uludycznieniu kultury odgrywają mass media, to one – jak na przykład mówił Baudrillard – są odpowiedzialne za zanik rzeczywistości, one właśnie tworzą hiperrzeczywistość – swoistą sferę zabawy – która staje się wzorcem dla ludzi ponowoczesnych.

W wyróżnionych przez Baumana ponowoczesnych wzorach osobowych pojawia się postać gracza, który traktuje świat i swoje życie jako grę. Lecz i w strategiach innych Baumanowskich wzorów osobowych pojawiają się widoczne cechy zabawy. Dla spacerowicza nie ma istotnej różnicy między tym, co jest naprawdę, a co jest „na niby", wszystko jest wrażeniem. Turysta wciąż jest w drodze za niecodziennymi wrażeniami, nic dla niego nie jest „na zawsze", „podróż" i „zwiedzanie" świata nadaje sens jego życiu (Bauman 1993).

Oczywiście, można zastanawiać się, czy sztuka – przynajmniej częściowo – odpowiada za zmianę życia i świata w „plac zabaw", może to procesy ogólnokulturowe wpłynęły na sztukę – pojawia się więc pytanie: co jest przyczyną, a co skutkiem? Jest jeszcze przynajmniej jedna perspektywa, która wydaje mi się najbardziej trafna: zabawa przenika wszystkie sfery naszego życia, lecz sztuka – w swojej antystrukturalności (która towarzyszy strukturalnej sferze sztuki) – staje się buntem wobec zabaw popularnych w głównym nurcie życia, a artyści z założenia chcą szokować, bulwersować, ujawniać to, co przemilczane, dekonstruować, inicjować – słowem: brzydko się bawić, psując zabawę innym.

Artyści współcześni – moim zdaniem – są „psujami zabawy". „Psuj zabawy" – jak wyjaśniał Huizinga – to ktoś, kto nie przestrzega reguł gry, sprzeciwia się im, rozbija cały świat zasad, psuje zabawę innym. „Wycofując się z zabawy, odsłania relatywizm i płochość jej świata, w którym zamknął się na pewien czas z innymi. Odbiera zabawie lub grze iluzję, inlusio, dosłownie wgranie się" (Huizinga 2007: 26). Kolejne awangardy „psuły zabawę" akademikom i awangardom poprzednim, władzy, całemu społeczeństwu, gdyż nie przestrzegały reguł gry, ukazywały ich iluzyjność, nieprawdziwość. Artystyczni „psuje" jednak ustanawiają własne reguły gry, reguły sztuki, twórczości, życia, co jest w zgodzie z teorią Huizingi, który twierdzi, że „psuje zabawy" często tworzą własne społeczności z nowymi regułami gry.

„Właśnie człowiek napiętnowany, rewolucjonista, członek tajnego klubu, heretyk odznacza się szczególnie silną zdolnością do tworzenia grup i przejawia przy tym niemal zawsze wybitne upodobanie do podejmowania ryzyka gry" (Huizinga 2007: 27).

Reasumując: sztuka – według mnie – spełnia wymogi definicyjne postawione zabawie przez Huizingę. Pole sztuki – jak sądzę – jest sferą transgresyjnej zabawy ze swoją świadomością, ze swoją tożsamością, ze swoim ciałem, ze swoim „ja"... no i ze społeczeństwem, które wciąż jest przez artystę prowokowane. W sztuce przecież nie mają zastosowania te reguły, które rządzą życiem codziennym, bowiem „dzieje się" ona w „innym" czasie i miejscu – tu panują „inne" reguły gry, które są obce „normalności", są transgresyjne i dekonstruujące. Z jednej strony sztuka wprowadza ład w nieprzewidywalny świat, z drugiej – jest polem „oczarowania". Tu wszystko jest możliwe, także to, co uchodzi za niemożliwe w „normalnym życiu". Sztuka do tego ujawnia nierzeczywistość „normalnego życia" – pokazuje rządzące nim reguły gry, przez co psuje zabawę toczoną w życiu codziennym. Sztuka – z punktu widzenia człowieka utrzymującego się w głównym nurcie życia społecznego – nie jest „zwykłym życiem" podlegającym prawom struktury: jest sferą „inności".

Sztuka jako „inny"

Kończąc ten rozdział poświęcony zainteresowaniu sztuki współczesnej innością, można podsumować: sztuka w XX i XXI wieku jest przestrzenią doświadczeń liminalnych, terenem, na którym wchodzi się – jak to nazwała Jolanta Brach-Czaina – w „inny stan" (por. Brach-Czaina 1984: 226). Tu dokonuje się transformacji tożsamości, to jest pole inicjacji i transgresji. Sztuka współczesna jest obszarem poszukiwania różnych „innych": „dzikich", histeryczek, chorych, bezdomnych, dzieci itd. „Inni" w tej optyce funkcjonują poza kulturą mieszczańską, są nośnikiem tego, co „ukryte", niekiedy uważa się ich za wolnych i „widzących" rzeczywistość. Uważam, że są personifikacją tego, co Giddens – odnosząc się do psychoanalizy – nazwał „treściami wypartymi"[10]. Ta koncepcja opisana przeze mnie wyżej, w rozdziale „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego" – według mnie – posiada dużą moc eksplanacyjną, w związku z czym przytoczę ją jeszcze raz. Otóż – według Giddensa – w późnej nowoczesności następuje „powrót treści wypartych", do których brytyjski socjolog zaliczył „momenty przełomowe jednostki; propagowanie idei otwierania instytucji zamkniętych; podstawowe zachowania związane z seksem; zainteresowania odbu-

[10] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

dową tradycji; odnowa wiary i przekonań religijnych; nowe ruchy społeczne" (Giddens 2002: 276–284). Zainteresowanie „innymi" – jak sądzę – właśnie w ten powrót treści wypartych, jak też w Baumanowski proces „powtórnego zaczarowania świata" (Bauman 1996: 46) bardzo dobrze się wpisuje. „Dzicy", „szamani", histeryczki, „ludzie Wschodu" itd. są według mnie personifikacją inności wypartej przez procesy społeczne charakterystyczne dla wczesnej nowoczesności.

Sztuka współczesna – w optyce Izy Kowalczyk – jest „»Innym« naszej kultury": jest konsekwentnie odrzucana przez część krytyków współczesnych i większość społeczeństwa, przejawia się w niej „inny, nieistniejący w sferze widzialności typ ciała", jest „robiona z pozycji różnych mniejszości", przekracza „podział na prywatne i polityczne", dekonstruuje „stosunki wiedzy i władzy" (Kowalczyk 1999b: 25). Zwraca uwagę w tym ujęciu – obok inspiracji wyżej opisaną koncepcją dekonstrukcji Derridy – wpływ Michela Foucaulta. Foucault w książce z 1975 r. „Nadzorować i karać. Narodziny więzienia", ujawnia podstawową zasadę nowoczesnej władzy: „widzieć i nie być widzianym" (Foucault 1993: 242). Niepojmowana personalnie władza istnieje dzięki „produkcji realności": „W rzeczywistości – mówi francuski filozof – władza produkuje: produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy. Jednostka i wiedza, którą możemy o niej zdobyć, zależą od tej produkcji" (Foucault 1993: 233). Foucault mówi o systemie „wiedzy-władzy": władza produkuje wiedzę, wiedza z kolei (także naukowa) umożliwia nowoczesnej władzy istnienie, każda prawda jest zawsze efektem działania systemu i stworzonych przezeń mechanizmów tworzenia rzeczywistości. Foucault zwraca uwagę na wykorzystanie nauk humanistycznych, biologii, medycyny, metod statystycznych w ustanowieniu nowoczesnego społeczeństwa stworzonego i reprodukującego się dzięki „sposobom dobrego tresowania", wśród których wyróżnić można dyscyplinę, normalizującą sankcję i egzamin. Bardzo ważną rolę w budowaniu systemu nowoczesnego oczywiście wywarło pojęcie „normy" – jej wynalezienie i zastosowanie w „archipelagu karcelarnym" (obejmującym szpital, szkołę, więzienie, koszary, fabrykę – podstawowe instytucje społeczeństwa XIX i XX wieku) umożliwiło walkę ze wszelkimi „innościami" i ich nosicielami (tamże: 205–231). Foucault wskazuje też na ciało jako na istotne pole zniewalającej, ujarzmiającej władzy: to w zapanowaniu nad cielesnością, zdyscyplinowaniu jej i normalizacji przejawia się mikrofizyka władzy nowoczesnej (tamże: 161–203).

„Nadzorować i karać. Narodziny więzienia" kończą słowa umieszczone w przypisie: „Przerywam w tym miejscu książkę, która służyć ma za historyczną podbudowę różnych studiów nad władzą normalizacji i nad formowaniem wiedzy w nowoczesnym społeczeństwie" (tamże: 372, przyp. 12).

W ujęciu Kowalczyk, sztuka XX i XXI wieku właściwie kontynuuje to dzieło. Kowalczyk, powołując się na Derridę i Foucaulta, mam wrażenie, wypowiada intuicje wielu artystów współczesnych – niewątpliwie należą do nich twórcy z kręgu sztuki krytycznej. Sztuka – w tej optyce – jest „innym", bowiem dekonstruuje, czyli ujawnia fundamenty władzy i mechanizmy tworzenia rzeczywistości (które z założenia powinny zostać ukryte), tym samym osłabia moc władzy wspartej na zasadzie „widzieć – nie być widzianym". Sztuka współczesna jest siłą transgresyjną i anstystrukturalną, „inność" sztuki występuje przeciw mechanizmowi normalizacji, ma charakter liminalny, działający także w sferze cielesności.

7

Ciało[1]

Sztuka jako świadomość ciała.

Ryszard W. Kluszczyński (2004: 134)

Ciało poprzez magiczny gest staje się dziełem sztuki.

Natalia LL (2004f: 94)

Ciało przestało interesować artystów jako obiekt do odtwarzania. Ciało „krąży między życiem a sztuką":

> „Nie jest już tylko obiektem do analizy, do oglądania. Jest bezgraniczne. Nawet zakreślone, złapane, obwarowane rekwizytami np. w trakcie performance jest wszędzie. Jego granice nie przebiegają zgodne z jego kształtem, »po formie«. Można by rzec, że wtedy bywa rozproszone, rozproszone inaczej – tak jak rozszerzające się terytorium dzięki sile swej energii" (Płotnicka 2000: 198–199).

„Sztuka zaczarowuje ciało i dokonuje Transfiguracji Ciała" – pisała Natalia LL (Natalia LL 2004g: 215). Wiele razy w toku swego wywodu podejmowałem tematykę ciała, lecz ogromna rola, jaką pełni cielesność w sztuce XX i XXI wieku, wymaga poświęcenia jej osobnego rozdziału.

Zainteresowania cielesnością doprowadziły artystów współczesnych do eksperymentów zorientowanych na odkrycie „prawdy ciała", uwolnienia

---

[1] Temu ogromnemu zagadnieniu, jakim jest cielesność w sztuce współczesnej, można poświęcić kilka osobnych książek prezentujących odmienne punkty widzenia. Nie roszczę sobie prawa do wyczerpania tematu, jak też – co oczywiste – nie przywołam wszystkich ważnych twórców i dzieł sztuki ciała. Temat ten omawiam w przyjętej przeze mnie perspektywie – skupiam się na ukazaniu transgresyjności sztuki ciała i poszukiwań „przeżyć inicjacyjnych" towarzyszących operacjom cielesnym realizowanym przez artystów.

cielesności z sieci konwencji społecznych. Kolejne nurty awangardowe i postawangardowe krytykowały stłumienie cielesności, poddanie go społecznemu *tabu*, jak też proces estetyzacji ciała, w którym widzi się ponowoczesny sposób zniewalania sfery cielesnej. Szczególnie często pojawia się w przedsięwzięciach artystycznych ciało nagie. Samo przedstawienie nagości miało w XX wieku charakter transgresyjny. Oczywiście, zgłębiana przez awangardzistów nagość nie była tożsama z przeestetyzowaną nagością obecną na przykład w czasopismach erotycznych, podporządkowaną jedynie wywołaniu podniecenia i silnie zniewoloną przez kulturowe kanony piękna. Choć, co trzeba wskazać, sztuka niejednokrotnie posługiwała się estetyką pornografii, szczególnie wtedy, kiedy chciano zbulwersować opinię publiczną (np. „Narodziny Barbie" Alicji Żebrowskiej z 1994 r.). Wpisuje się to w szerszą tendencję posługiwania się kiczem w sztuce (post)awangardowej i stanowi swoistą technikę subwersywną. Szczególnie istotne – jak się wydaje – w początkach XXI wieku jest ukazywanie ciała męskiego w kontekście homoerotycznym, o czym świadczą choćby prace pokazane na 53. Biennale Weneckim w 2009 r. w Pawilonie Danii i Krajów Skandynawskich (zob. Birnbaum, Volz: 26–31). Wątki homoseksualne w sztuce przez długi czas były sferą tabu, dziś stają się elementem prestiżowych wystaw.

Artystyczne eksperymenty cielesne są zorientowane na „powrót do ciała", *nota bene* głoszony przez różne nurty New Age. Chodzi o – by posłużyć się sformułowaniem Izabeli Kowalczyk, którego używa do interpretacji twórczości Klamana – „egzystencję na powrót ucieleśnioną" (Kowalczyk 1999b). Według tej optyki, cielesność w kulturze współczesnej jest stłumiona, obłożona tabu, przeestetyzowana, zakłamana. Pokazywane w kulturze popularnej ciało jest nierealne: zawsze młode, zdrowe, piękne, chude, wysportowane itd. Artyści eksplorują „inną cielesność", tę – jak sądzą – niezakłamaną, nieobłożoną tabu, wyzwoloną z konwencji.

Jednakże dla wielu artystów powrót do cielesności nie oznacza odwrotu od ducha. Natalia LL pisała: „Transcendencja człowieka ujawnia się w ciele i poprzez ciało" (Natalia LL 2004f: 91). Natalii chodzi tu o mistykę na powrót ucieleśnioną – wszak „Duch i jego energia wynika niejako z faktu fizykalności ciała. [...] fizyczność ciała jest jednocześnie polem, dziedziną duchowości" (Natalia LL 2004g: 214). Nie trzeba już rezygnować z cielesności, jak to nakazują niektóre drogi duchowe, by doznać „transcendencji". Andrzej Lachowicz pisał: „Sztuka pozwala na wejrzenie przez to olśniewająco jasne okno bez rezygnacji z naszej cielesności, a w istocie właśnie dzięki tej cielesności. Jest próbą uczestniczenia w absolucie" (Lachowicz 2008b: 112).

> „Spazm rozkoszy – mówiła Natalia LL – jest stanem transcendentalnego zawieszenia, które pozwala przekroczyć egzystencjalną perspektywę. Jest doznaniem

> siebie i doznaniem śmierci zarazem. Otarcie się o autentyczną śmierć skłania mnie do przekonania, że niepowtarzalność jednostki, własnej osoby, jest motorem każdego i działania. Stąd też moja fascynacja literaturą mistyczną: św. Teresa Wielka, św. Jan od Krzyża i św. Teresa od Dzieciątka Jezus, u której ze zgrozą odkryłam nieomal identyczność doznań mistycznych i erotycznych. Jest to zapewne bluźnierstwo z punktu widzenia ortodoksji, ale te graniczne, ekstremalne stany mają według mnie wspólną płaszczyznę" (Wierzchowska 2004: 167).

Eksperymenty z ciałem stały się narzędziem eksploracji duchowych wymiarów: „We wszystkich moich pracach – mówiła Marina Abramović – wielką rolę odgrywa doznanie fizyczne, gdyż przenosi nas ono w stan duchowości. [...] Zawsze muszę stwarzać dla siebie konkretne, fizyczne doświadczenie" (Abramović 1999, s. nlb.). Także Joanna Rajkowska myśli o „ciele jako o narzędziu do przekraczania granic fizyczności, do sprawiania radości", bowiem „stany szczęścia polegają na rozpłynięciu się ciała, na zaniku świadomości, że ono jest". Artystka przyznała: „Uwielbiam takie stany, kiedy przekracza się ciało, stany jednocześnie głęboko fizyczne" (Gorczyca, Żmijewski 2008: 298, 303).

Ciało częstokroć znajduje się w centrum nowych rytuałów sztuki awangardowej. Spójrzmy na akcje Beresia:

> „Bereś występuje nagi, chwilami okryty deskami zawiązanym na biodrach lub kawałkiem płótna, używanym podczas manifestacji. [...] Jest to przede wszystkim próba »zestrojenia« sposobu własnej obecności ze sposobem obecności drewna, które pozostawione jest w swoim pierwotnym, naturalnym stanie. Bereś posługuje się własnym ciałem, tak jak posługuje się klocami drewna lub ogniem" (Hanusek 1995: 12).

W sztuce Jerzego Beresia nagie ciało było, jak to wyraził Andrzej Kostołowski „symbolicznym polem operacji ofiarnych", a także „łącznikiem między czasem mitycznym i czasem prawdziwym" (Kostołowski 1995: 22). Można dodać: Bereś zgłębiał rytualny, inicjacyjny aspekt nagości.

> „Jego ciało ma zatem bardziej mistyczny niż fizyczny charakter; nie mówi o przyjemności, napięciach płci, erotyce, nie jest krytyką seksizmu i patriarchalizmu etc., wiąże się z ofiarą transformacją, niepodległością i narodową identyfikacją. Jest – w przeciwieństwie do postmodernistycznych postaw – instrumentalne wobec ducha" (Piotrowski 1995: 38).

Niewątpliwie, cała twórczość Beresia znajduje się pod wpływem polskiego romantyzmu, także jego rytualne akcje eksplorujące cielesność. Bereś odwołuje się do tego, co dawne i „pierwotne" dla kultury polskiej, poszukuje mitycznych korzeni polskości. Oczywiście, jego podejście do ciała różni się od tego, jakie cechuje np. twórców z kręgu sztuki krytycznej.

I właściwie ta różnica nie powinna dziwić, gdyż Bereś jest od nich o wiele starszy – urodził się w 1930 r., debiutował w latach 50. – jest więc artystą „innej epoki". Większość jego twórczego życia upłynęła w Polsce Ludowej, nie jest dziwne, że na jego twórczości odcisnęły swe piętno takie kategorie jak naród, niepodległość, źródła narodowej identyfikacji i – w tle – walka z ideologią komunistyczną narzuconą z zewnątrz. Jego twórczość – tak jak właściwie duża część kultury polskiej tego okresu, wyjąwszy artystów mających kontakt z zachodnią sztuką – była przesycona ideami romantycznymi. Stąd też operacje na ciele Beresia są odległe od tego, co interesowało od lat 60. artystów zachodnich i polskich twórców, którzy zadebiutowali już w latach 90.

Sacrum ciała dotyka także – choć właśnie zupełnie inaczej niż to robił Bereś – tzw. sztuka kobieca (sztuka związana z nurtem feministycznym) – może lepiej: sztuka kobiet. To ostatnie określenie jest bardziej neutralne, bowiem kategoria „sztuka kobieca" zakłada istnienie jakiegoś jednego rodzaju sztuki tworzonej przez kobiety, jakiegoś nowego „-izmu", od czego wiele artystek dystansuje się, wskazując na zróżnicowanie tego, co kobiety tworzą. Kobiety w swej sztuce od lat 60. XX wieku często ukazują dominację mężczyzn tak w świecie polityki i codziennego życia, jak też w samym świecie sztuki. Wiele artystek próbuje przełamać tę patriarchalność, szukając także głębokich źródeł kobiecej twórczości. Izabella Gustowska jest jedną z tych artystek, które odnajdują *sacrum* kobiece w kobiecym ciele:

> „Twórczość Gustowskiej oscylująca na granicy magii przypomina poszukiwanie kobiecej symboliki związanej z morfologią kobiecego ciała, jak odkrywanie znaczeń wody i księżyca, odkrywanie Wielkiej Bogini, kobiecych rytuałów. W tej twórczości scalone zostają zrepresjonowane w naszej kulturze, odrzucone przez nią elementy, takie jak: kobiecość, natura, magia, nieświadomość. Gustowska, przekonana do wspólnoty kobiet, ich kulturowego dziedzictwa, kieruje do swych odbiorczyń zachętę do poszukiwania własnego »ja« w tych zapomnianych przez kulturę sferach, zaprzecza tym samym racjonalizacji naszego myślenia i dualistycznym podziałom, stworzonym przez metafizykę europejską. [...] Kobiecość przekracza schematy, podziały, przeczy im, przybiera rozmaite formy – kobiecość pisana ciałem, ale ciałem, które odczuwane jest przez każdą kobietę inaczej, które wciąż się zmienia, jest w ciągłym procesie" (Kowalczyk 2000a: 171).

Tu kobiecość jest widziana jako siła transgresyjna, antystrukturalna. Pojawiają się wątki charakterystyczne dla tzw. kobiecej duchowości (Wielka Bogini, kobiece rytuały, magia), będącej jednym z nurtów New Age, jak też dla dyskursu psychoterapeutycznego (poszukiwanie własnego „ja", nieświadomość). Widać też ideę powrotu do początku, powrotu do tego, co przedcywilizacyjne. Ciało kobiece nosi w sobie inność, która czeka na odkrycie.

Artyści nie wahają się ukazać ciała uznanego za „brzydkie" (np. człowieka bezdomnego), chorego, kalekiego, o czym pisałem w rozdziale „Inny". Twórcy współcześni często pokazują swoje chore ciała. Katarzyna Kozyra w pracy „Olimpia" (1996 r.) sfotografowała swe nagie ciało ułożone podobnie do ciała modelki na słynnym i niegdyś skandalizującym obrazie Maneta, tyle że polska artystka w trakcie tego procesu twórczego wychodziła z choroby nowotworowej – na zdjęciu leży na łóżku szpitalnym, jest łysa, podłączona do kroplówek, towarzyszy jej pielęgniarka. Sporo wcześniej, w latach 70., Maria Jarema ukazywała kolejne etapy przechodzonych przez siebie zmian cielesnych pod wpływem nowotworu. Jan Trzupek mówił o twórczości Jaremy: „ślady ciała naznaczonego umieraniem" (Trzupek 2001: 66).

> „Malowała historię swojego organizmu. Czy nikt nie zauważył, że M. malowała swoje ukryte wnętrze i rozwijającą się w nim chorobę. Były to obrazy tkanek i komórek, oglądane przez mikroskop. [...] Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne. [...] Na kartonie, jak na przezroczystej szybie widać było krew. Krew człowieka pod mikroskopem. Czerwone ciałka krwi. Płytki krwi. Czarny. Czerwony. Biały. Żółty.
> Na innych kartonach były przedstawione kości.
> Przejrzyste, lekkie i jednocześnie tak skonstruowane, że mogły dźwigać ciężary. Były tam kości długie i krótkie. Kości śródręcza i kostki palców. M. była podobna do ptaka. [...] Ale nie tylko kształt zewnętrzny kości rysował się na wielu kartonach, była tam również przedstawiona budowa wewnętrzna kości" (Różewicz 1979; za: Trzupek 2001: 65–66).

Warto w tym kontekście przypomnieć sakralną symbolikę kości. Kość we wrażliwości archaicznej, jak wskazał Mircea Eliade, symbolizowało „źródło", „rdzeń Życia". W wielu kulturach szamanistycznych znana była kontemplacja własnego szkieletu, w rytuałach inicjacyjnych kandydat na szamana przeżywał poćwiartowanie ciała, redukcję do szkieletu i pod koniec inicjacji – „odnowienie ciała" (Eliade 1999: 98, 102–103).

> „To z kości właśnie odradzają się zwierzęta i ludzie; utrzymują się jakiś czas w egzystencji cielesnej, a gdy umierają, ich »życie« sprowadza się do istoty skupionej w szkielecie, skąd na nowo się odrodzą [...]. Sprowadzeni do szkieletu przyszli szamani doświadczają mistycznej śmierci, która pozwala im udać się na tamten świat, świat duchów i przodków, by dzielić ich wiedzę" (Eliade 1997b: 136).

Z kolei ćwiczenia duchowe w obecności ludzkich kości i czaszek (obecne m.in. w buddyzmie tantrycznym i lamaizmie) ujawniały „zanikanie trwania czasowego, a wobec tego pustkę każdej wcielonej egzystencji" (Eliade 1999: 105).

Własną chorobę i umieranie uwieczniła także inna polska artystka – Alina Szapocznikow[2]. Szapocznikow akcentowała przy tym w wypowiedziach cielesność swojej sztuki:

> „Mój gest kieruję w stronę ciała ludzkiego, tej strefy całkowicie erogennej, w stronę najbardziej nieokreślonych i najulotniejszych jego odczuć. Sławić nietrwałość w zakamarkach naszego ciała, w śladach naszych kroków po tej ziemi.
> Przez odciski ciała ludzkiego usiłuję utrwalić w przezroczystym poliestrze ulotne momenty życia, jego paradoksy i jego absurdalność. [...] Usiłuję zawrzeć w żywicy odciski naszego ciała: jestem przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia" (Szapocznikow 1998: 162, za: Król 2001: 180–181).

Ukrytą prawdę wydobywa się także w eksperymentach poddających ciało różnym próbom. Jedną z bardziej popularnych czynności dokonywanych w trakcie performansów jest okaleczanie i prowokowanie bólu. Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramović i inni cięli swoje ciała, Abramović biczowała się, Abramović z Ulayem policzkowali się. Akcjoniści Wiedeńscy (Nitsch, Mühl i Frohner) „bez jedzenia i picia kazali zamurować się na trzy dni w piwnicy [...] podkreślając przede wszystkim oczyszczający charakter tego przedsięwzięcia oraz pełen dramatyzmu finalny moment odmurowania" (Zydorowicz 2005: 73). Else Gabriel, artystka z NRD, pisała: „Rozwijałam broń potrzebną w codziennej walce; na przykład autoperforacja, robienie dziur w samej sobie, była pomocna w neutralizacji nadmiaru uczuć, przez doświadczanie dobrych lub złych emocji doznawanych w wyniku ruchu ostrego przedmiotu" (Gillen 1991: 17, za: Piotrowski 1999: 15).

Poruszający jest przypadek Davida Nebredy – hiszpańskiego artysty, cierpiącego od 20 lat na schizofrenię paranoidalną, stosującego autodestrukcyjne praktyki na ciele. Nebreda w jednym ze swych radykalnych eksperymentów otarł się o śmierć. Artysta przed leczeniem psychiatrycznym głodził się i okaleczał, po leczeniu zaczął się „wystawiać". Za pomocą fotografii rejestrował swoje stany psychofizyczne. „Nebreda maluje swoje płótna nie tylko własnymi rękami i ciałem, lecz również własną krwią. Tworzy wielkie, niezwykle ekspresyjne, krwawe płótna, w których abstrakcja jest drogą ku duchowości i empatii" (Witkowska 2006). Według Sylwii Witkowskiej, twórczości hiszpańskiego artysty nie można redukować do dokumentu czy ekspresji człowieka chorego psychicznie. Przypomina ona,

[2] Zob. też rozdział „Inicjacja: śmierć i odrodzenie", podrozdział „Spotkania ze śmiercią".

że malarstwo wielu dawnych mistrzów było naznaczone szaleństwem i cierpieniem. Poza tym widoczne jest nawiązanie do cierpienia Chrystusa:

> „Autodestrukcja Nebredy wyraźnie nawiązuje do męczeństwa Chrystusa. Wychudzona twarz artysty z długimi, poprzyklejanymi do skóry włosami przypomina oblicze Jezusa z Drogi Krzyżowej. Nebreda katuje swoje ciało podobnie jak czynią to wybrani Filipińczycy, którzy co roku w Wielki Piątek poddają się dobrowolnemu ukrzyżowaniu. W ten sposób oddają hołd nie tylko Chrystusowi, lecz również wierzą w odkupienie własnych win i rozgrzeszenie" (Witkowska 2006).

Nasuwa się oczywiste pytanie: po co artyści dręczą swoje ciała? Abramović wskazała na transformującą wartość performansu: „To, czego się boisz, jest tym, co powinieneś zrobić. Kiedy robisz rzeczy, które lubisz, nigdy się nie zmienisz" (w: Goldberg 1995: 11, za: Ujma 2000: 77). Akcje Abramović mają odzwierciedlać ukryte przestrzenie „ja" publiczności: „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: Miglietti 2003, za: Chotkowski 2006: 100).

Abramović, tak jak inni artyści, pragnie wprowadzić siebie i widzów/uczestników w „stan liminalny" prowadzący do transformacji według logiki rytuałów inicjacyjnych. O to chodziło – zdaniem Eriki Fisher-Lichte – Abramović w jej dwugodzinnym performansie „Lips of Thomas", w którym artystka wycięła żyletką gwiazdę na brzuchu, zgniotła w ręce kieliszek, biczowała się do krwi i na końcu położyła się na bryłach lodu.

> „Sytuacja, jaką stworzyła artystka, przełamując tabu, narzucała widzom stan »między jednym a drugim«, narzuciła im sytuację kryzysu. [...] Doświadczenie estetyczne zmienia się zatem w doświadczenie kryzysu, które nie daje się oswoić za pomocą spokojnego, wyważonego myślenia i czystej kontemplacji" (Fisher-Lichte 2008: 254).

Operacje na ciele stają się dobrym narzędziem wchodzenia w odmienne stany świadomości. Rogulski Rogulus w performansie „O obrotach ciał wewnętrznych" na Zamku w Olsztynie w sali Mikołaja Kopernika (*sic!*) niewątpliwie wykorzystał inspiracje płynące z praktyk (neo)szamańskich. O akcjach Rogulusa już pisałem w rozdziale „Energia", nieprzypadkowo umieszczam odniesienie do jego twórczości w rozdziale poświęconym cielesności, ciało ludzkie jest bowiem badane przez artystów także jako swoiste pole energii. Oto fragment opisu akcji Rogulusa:

> „Autor znajduje się na obrotowej konstrukcji napędzanej pracą silnika elektrycznego. Na wysokości serca ma umocowane przez skórę haki z linami

prowadzącymi do dwóch kul. Liny splatały się na skutek ruchu obrotowego maszyny i ciała, co w rezultacie umożliwiło wystrzelenie w przestrzeń ponad autora kasetki z filmem naświetlonym podczas wykonywania obrotów" (Rogulski Rogulus 2005).

W akcji „Meditatio" (1996 r.) w galerii Manhattan w Łodzi Rogulus znajdował się w stalowym uniformie, przez który przepływało napięcie elektryczne, „dosłownie spajając i łącząc autora z formą uniformu" (tamże). Z kolei Zbyszko Trzeciakowski w jednym ze swych przedsięwzięć z 1986 r. stał pięć i pół godziny nieruchomo z wyciągniętymi przed siebie rękami, 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 żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa" (Truszkowski 2005: 35).

Trzeba podkreślić, że „wychodzenie poza ciało" jest częstym składnikiem artystycznych rytuałów cielesnych inspirowanych (neo)szamanizmem. Terry Fox doświadczył tego w performansie „Levitation", w którym przez sześć godzin „leżał na stercie śmieci, a dookoła niego wyrysowany był jego własną krwią, moczem i wodą okręg" (Roth 1984: 105). Poza ciało wychodzili też Rogulus i Althamer.

Ważną dla nurtu sztuki ciała artystką jest Orlan. Jak piszą krytycy, przemieniła ona swe ciało w „miejsce publicznej debaty" (Cros, Rehberg, le Bon 2004: 7) – zwróciła uwagę na problemy związane z funkcjonowaniem ciała w społeczeństwie (po)nowoczesnym. Orlan w „Cielesnych rzeźbach" tworzonych w latach 60. swoje nagie ciało układała w różne figury, niewątpliwie zainspirowane jogą. W „Okazjonalnym striptizie z użyciem pościeli z wyprawy ślubnej" stawała się kolejnymi wcieleniami kobiecych mitów: Madonną, matką, świętą, Wenus, striptizerką (zob. Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 9–16, 28–29). W trakcie wieloletniego przedsięwzięcia „Draperia – Barok" (lata 70. i 80.), wcielała się w żywą relikwię niesioną w szklanej skrzyni, w świętą, Matkę Boską przedstawianą w różnych sytuacjach i pozach (na przykład pozowała jako Madonna w garażu na podnośniku pneumatycznym, z różnymi narzędziami, co przybrało formę groteskowo barokowej stylizacji). Umieszczała swe dzieła w kontekście sławnej i niegdyś obscenicznej książki – „Niebezpiecznych związków". W 1986 r. ogłosiła się wreszcie „Świętą Orlan". Orlan posługuje się i bluźnierstwem, i herezją, jej sztuka występuje przeciw modelowi ciała wypracowanemu przez chrześcijaństwo – ciała stłumionego, napiętnowanego grzechem, podporządkowanemu duszy i rozumowi (zob. Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 62–85, 106–109; Heartney 2004: 225).

W 1990 r. francuska skandalistka zaczęła wykorzystywać do przekształcania swej cielesności nowe narzędzie: chirurgię plastyczną (zob. Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 118–137). Cykl „Performansów chirurgicznych" ukierunkowała na transformację swego ciała. Orlan w kreacji samej siebie posługuje się do dziś dokonaną przy użyciu programów komputerowych syntezą wzorów kobiecości przedstawianych w dziełach europejskiej sztuki dawnej, jak też w sztuce trybalnej. Czerpie też inspiracje z masek plemiennych. W 1996 r. wszczepiono Orlan silikonowe implanty, które mają być zaczątkiem olbrzymiego nosa (Krawczyk 2003: 73).

Jej operacje plastyczne rzeczywiście są performansami: Orlan jest przytomna, czyta teksty Artauda, Cristevy, lacanistów (nawet wtedy, gdy chirurg pracuje nad jej twarzą), słychać rozlegającą się muzykę, widać różne rekwizyty, a artystka i lekarze mają na sobie ubrania zaprojektowane przez światowych kreatorów mody. Operacje są nagrywane lub na żywo transmitowane przez satelitę na sympozjum poświęconym sztuce performansu, do galerii w Nowym Jorku, do Centrum Pompidou w Paryżu i do Centrum McLuhana w Kanadzie itd. (Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 122–123, 131). Na dokumentacji fotograficznej performansów widać Orlan z wbitą igłą w wargę, jej twarz jest pokryta rysunkami w miejscach, w których ma nastąpić ingerencja chirurgiczna. Pozuje do zdjęć też po operacji: widać na nich opuchniętą, zmęczoną twarz z podbitymi oczami, nabrzmiałymi ustami – wygląda jak ofiara przemocy (Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 133–139). Przedmioty związane z tymi operacjami (ubrania, maski, buty, bandaże), jak też wycięte fragmenty ciała wystawia w galeriach i sprzedaje na aukcjach jako dzieła sztuki i zarazem relikwie. „Małe relikwiarze: To jest moje ciało, to jest mój software" – to oprawione w kwadratowe ramy zakonserwowane w okrągłych szklanych naczyniach fragmenty ciała artystki pochodzące z operacji plastycznych. Malowała też obrazy – portrety (autoportrety) – krwią pochodzącą z operacji, nadrukowywała swój wizerunek na gazach nasączonych płynami swego ciała (Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 140–141, 148–155; Krawczyk 2003: 73–74).

Trwająca cały czas transformacja Orlan ma być totalna: zmianie cielesnej ma towarzyszyć także metamorfoza psychiki – artystka poddaje się psychoterapii, a po zakończeniu projektu agencja reklamowa ma nadać „jej nowe imię i pseudonim artystyczny, tak, aby przemiana była całkowita. Po jej śmierci ciało ma być zmumifikowane i wystawione w muzeum (Krawczyk 2003: 73; Zugazagoitia 2004: 216).

W jej sztuce zaznacza się dialektyczna gra pomiędzy sprzecznościami, różnymi obszarami i wymiarami rzeczywistości. Orlan fascynuje się przeszłością i przyszłością, łączy nowoczesność, ponowoczesność z inspiracjami historycznymi. Jest wręcz nazywana „żywym oksymoronem", „współ-

czesną wersją mistycznej chimery". Czerpie ze sztuki baroku, a także z jogi, przywdziewa plemienne maski, rozbiera się, sprzedaje swe ciało na targu. Łączy zainteresowanie tym, co dawne i archaiczne, z technikami nowoczesnymi: fotografią, wideo itp. (Cros, Rehberg, le Bon 2004: 7). Orlan przyznała, że jej pracownia jest równocześnie laboratorium, miejscem badań, miejscem tworzenia, archiwum, biurem, magazynem, i miejscem życia, częścią życia codziennego (Obrist 2004: 187). Do interpretacji jej przedsięwzięć krytycy stosują na przykład pojęcia anestetyki, subwersji, czy – za Lyotardem – „ekonomii libidinalnej" (Zugazagoitia 2004: 220; Durand 2004: 208–209)[3]. Sama Orlan w odniesieniu do swojej sztuki posługuje się pojęciami, których często używa w tytułach prac: „sztuka cielesna", „to jest moje ciało, to jest moje oprogramowanie", „oddałam swoje ciało sztuce", „udana operacja", „ciało/status", „tożsamość-zmienność" „zmiana tożsamości", „rytuał przejścia" (Orlan 1996: 28, za: Ryczek 2006: 177, przyp. 83; Cros, Rehberg, le Bon 2004b: 126). Oczywiście, z punktu widzenia przyjętej przeze mnie w tej książce optyki, to ostatnie określenie jest szczególnie wymowne: Orlan świadomie nawiązuje w swoich pracach do rytuałów inicjacyjnych. Warto tu przypomnieć, że deformacje ciała i swoiste „operacje plastyczne" bywały częścią inicjacji szamańskiej, na przykład w trakcie wtajemniczenia szamańskiego na Syberii kości adepta były łączone żelazem, a nawet wprowadzało mu się „kości z żelaza". Także inicjacjom kobiecym w różnych kulturach towarzyszą modyfikacje cielesne (Eliade 1993: 15, przyp. 3). Joanna Krawczyk zwróciła uwagę też na inne aspekty sakralnego wymiaru projektu Orlan:

> „*Carnal Art* Ma też wymiar sakralny: chirurdzy jawią się jako Kreatorzy, Orlan to Bogini panująca nad własnym ciałem [...]. Sprzedaż relikwii czy, w bardziej mistycznym ujęciu, rytuał podporządkowania, analogicznego do prymitywnych obrzędów połączonych z okaleczaniem kobiet, są elementami podkreślającymi nawiązania do boskości, co w tym silniej zaznacza się uniezależnienie artystki od Stwórcy" (Krawczyk 2003: 75).

Podsumowując te krótkie rozważania nad przypadkiem Orlan, można stwierdzić, że celem jej projektu jest przeżycie całościowej transformacji przy użyciu narzędzi, którymi dysponuje współczesne społeczeństwo: psychoterapia, chirurgia plastyczna, komputer, reklama. Przy tym czerpie ze sztuki trybalnej, masek plemiennych, dzieł średniowiecza i baroku. Niewątpliwie, istotną rolę w twórczości tej skandalistki odgrywa napięcie pomiędzy tym, co duchowe i cielesne, fizyczne i metafizyczne, święte i bluźniercze. Orlan

[3] Zob. rozdziały „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", „Trudna forma i dziwne media".

zresztą uwielbia prowokować, ukazywać dialektykę i wewnętrzne sprzeczności rzeczywistości. Posługuje się subwersją – używa narzędzia „z tego świata": chirurgii plastycznej w celu obnażenia władzy wizerunku i konwencjonalnego piękna. Zwykle celem operacji plastycznych jest „upiększenie" kobiecego ciała zgodnie z obowiązującymi konwencjami cielesnego piękna. Orlan używa w pewnym sensie tego samego narzędzia w odwrotny sposób: by się „zohydzić". Ujawnia to, co jest przemilczane: zwyczajowo osoby poddające się operacjom plastycznym ukrywają ten fakt przed innymi[4]. Orlan ujawnia to, co jest przemilczane, pokazując całą nieestetyczność operacji: krew, „mięso", ingerencje chirurgiczne itp. Uwielbia wchodzić w przestrzeń „pomiędzy", w obszar „poza". Widać w jej działaniach specyficzne, charakterystyczne dla ponowoczesności połączenie *sacrum* i *profanum*, sfery struktury i antystruktury.

Nurt sztuki ciała w swojej skrajnej wersji przyjmuje formę *abject art* – sztuki wstrętu, „sztuki odrzuconego". *Abject* wymyka się formom, podziałom, dychotomii podmiot – przedmiot.

> „*Abject*, czyli to, co już odrzucone, nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem, ale sytuuje się pomiędzy nimi, przez co właśnie staje się wstrętne i niebezpieczne. Natura *abject* jest nieokreślona, niejasna, kleista, kalająca i zdecydowanie nieuporządkowana [...]. Podmiot zawsze stoi nad otchłanią narodzin i śmierci, początku i końca, zbawienia i potępienia, *abject* zaś łączy go z tym wszystkim, czego *ratio* nie pojmuje i czego się wystrzega, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; *abject* zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalanym" (Bakke 2000: 26).

Abject jest nieforemne, bezkształtne, amorficzne, płynne. To *materia prima*, odpowiadająca fazie *nigredo* i śmierci w procesie alchemicznym, a na poziomie kosmologicznym – sytuacji pierwotnej, Chaosowi (por. Eliade 1993: 150). Oczywiście jest to siła obca strukturze, ma charakter liminalny. *Abject art* „atakuje porządek symboliczny, czyli działa jako siła transgresyjna" (Bakke 2000: 28). Monika Bakke, referując poglądy Hala Fostera, pisała o dwóch strategiach tego nurtu:

> „[...] pierwsza to »zidentyfikowanie z *abject*«, czyli dotknięcie pokalanego, zajrzenie w otchłań, bezpośredni z nią kontakt i wystawienie się na próbę traumatycznego przeżycia; druga strategia zaś to wywołanie procesu odrzucenia,

[4] Z drugiej strony, można zauważyć, że operacja plastyczna staje się – przynajmniej w środowisku celebrytów – normą, pisma plotkarskie (i nie tylko) lubują się w opowiadaniu i wyliczaniu operacji, które stały się udziałem gwiazd, ba, już nawet same gwiazdy nie zaprzeczają temu, że poddały się operacjom, a wschodzące celebrytki chwalą się swoimi operacjami, traktując je jako swoiste znamię przynależenia do „wielkiego świata", elity *show businessu*, bilet do wyższych sfer.

czyli stworzenie takich okoliczności, które do owego odrzucenia doprowadzą. W tym wypadku odbiór – protest – z jakim się takie dzieło sztuki spotka, będzie stanowił właściwe jej dopełnienie" (Bakke 2000: 29, por. Foster 1996).

Piero Manzoni sprzedawał w cenie złota swoje ekskrementy zapakowane w puszki (akcja „Gówno artysty", 1961 r.). Joanna Rajkowska w pracy „Satysfakcja gwarantowana" (2000 r.) sprzedawała w puszkach przypominających opakowania napojów gazowanych wypreparowane wydzieliny swego ciała[5]. Grzegorz Klaman na wystawie „Antyciała" (1995 r.) wystawił szczątki ciała ludzkiego: mózg, wątrobę, jelito, ucho.

„*Emblematy* to stalowy obiekt w kształcie czworoboku ($200 \times 200 \times 400$), w którego wnętrzu zamontowane są szklane pojemniki zawierające ludzkie preparaty w roztworze formalinowo-spirytusowym. Naprzeciw wejścia w pojemniku o pionowym, wydłużonym kształcie znajduje się preparat z jelit, z lewej strony naczynie w kształcie greckiego krzyża zawierające mózg, z prawej natomiast wątroba w pojemniku przypominającym rodło (lub ramię swastyki). [...] Naczynie mieszczące mózg to przecież równoramienny krzyż – symbol na przestrzeni dziejów zawłaszczany przez najrozmaitsze religie, mitologie i ideologie. Mózg umieszczony wewnątrz takiego krzyża może być z jednej strony odczytywany w wymiarze kosmicznym – jako miejsce przecięcia się osi świata, jako źródło czterech żywiołów; z drugiej strony daje się zeń wyinterpretować religijną funkcję krzyża ofiary, będącego jednocześnie narzędziem hańbiącej funkcji ciała. Nie można również zignorować symbolicznej potencji najistotniejszego z organów, jakim jest mózg. Jest on wszak uważany za »naczynie« dla tożsamości i podmiotowości człowieka i jako taki podlegający różnym zewnętrznym uwarunkowaniom. Natomiast w swym wymiarze czysto funkcjonalnym jest ośrodkiem władzy wobec struktur organizmu" (Zydorowicz 2005: 119, 122).

Klaman o swojej pracy mówił: „jest to sakralizacja dokonana paradoksalnie poprzez ukazanie, dość emocjonalne, niemożności dalszego rozwoju cywilizacji racjonalnej, bez odwrotu do sfery ducha" (Bakke 2000: 42). „Emblematy" wystawiono w czynnym kościele w ramach sławnej wystawy „Irreligia". Oto fragment opisu autora dzieła:

„Praca jest ustawiona frontem do kapłana odprawiającego liturgię i usytuowana na osi kościoła, pomiędzy wejściem a ołtarzem. Wierni są pomiędzy dwoma ważnymi elementami przestrzeni – ołtarzem i pracą. Moja praca w przestrzeni kościoła jest szczeliną, niszą w rozpoznanej rzeczywistości. Jest jak tajemnicza kaplica do medytacji człowieczeństwa, z jednej strony Ciało Chrystusa, z drugiej ciało anonimowego człowieka: nasze ciało. [...] ta praca dla nieuprzedzonego jest jak powiew świeżego spojrzenia, jest zerwaniem jakiejś zasłony" (Żmijewski 2008f: 146).

[5] O tym zapewniają napisy na puszkach.

Klaman poprzez „Emblematy" – wbrew opinii prawicowych publicystów i polityków o sztuce współczesnej – eksplorował wymiar duchowy. Artysta mówił:

> „Duch immanentnie jest obecny w każdej cząstce materii. [...] Duch jako pewna forma energii jest obecny w każdej postaci materii, także w ciele pozbawionym życia [...]. Spokojne, leżące ciało w prosektorium tylko pozornie jest nieaktywne, ono ciąży, ciągle posiada potencjał znaczeniowy (czy także duchowy?), ponieważ jest nieustannie wypierany z kultury, ciągle do niej powraca, aby nie tyle przemówić, co zaistnieć w sposób ostateczny jako ciało bez jaźni, psychiki, ego, ciało wobec innego ciała. [...] Ciało, zanim ulegnie absorpcji przez naturę (ciało spreparowane), swoją dysfunkcjonalnością, stanem po, zatrzymaniem, otwiera w nas inny wymiar duchowy" (Żmijewski 2008f: 150).

Gwałtowny atak na sztukę i jej zainteresowania tym, co obrzydliwe (tym, co jest uznane za obrzydliwe) przypuścił Jean Clair w książce z 1984 r. zatytułowanej „De Immundo. Apofatyczność i apokastaza w dzisiejszej sztuce". Oto jeden z fragmentów:

> „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 dziwacznym obrzędom, a plugastwo i ohyda piszą nieoczekiwany rozdział w historii zmysłów. Mundus immundus est?" (Clair 2007: 8).

Clair – krytyk niegdyś bardzo pozytywnie nastawiony do dwudziestowiecznej sztuki – dokonał gruntownej krytyki współczesnych artystów i ich dzieł, twierdząc, że XX wiek jest okresem degeneracji i upadku, którego zwieńczenie stanowi sztuka postmodernistyczna. Zaakcentował on dokonywane przez artystów akty wypróżniania i gwałtu, czyniąc z nich wizytówkę sztuki. Posługując się kategoriami pochodzącymi z psychoanalizy, zinterpretował sztukę współczesną jako sferę niesmaku, fiksacji analnej, jako powrót do tego, co infantylne, prymitywne, pierwotne. Według tego autora, sztuka XX wieku prowadzi do przemocy, do końca kultury. Przy tym odwołał się też do wspomnianych przeze mnie kategorii apofatyczności, koncepcji świętości Rudolfa Otto i transgresji Georgesa Bataille'a. Moja inspiracja – co widać, ale dla klarowności wywodu podkreślę – jest niezależna i odmienna od ujęcia autora „De Immundo". Publikacje Rudolfa Otto – według Claira – poprzez zaakcentowanie aspektu numinotycznego przyczyniły się do zafascynowania artystów tym, co nieczyste i złe i w konsekwencji doprowadziły do upadku sztuki (Clair 2007: 38–44). Także autorowi „Erotyzmu" dostało się od Claira: „najwyższym doświadczeniem bytu" dla Bataille ma być „zbrukanie", co miało oczywiście wpłynąć regenerująco na sztukę współczesną (tamże: 40).

Przyznam, że takie spojrzenie jest dla mnie zaskakujące. Koncepcja Claira, według mnie, nie dość, że jest mocno ocenna, to – co gorsza – jest jednostronna. Autor ten, co wynika z jego interpretacji koncepcji Otto i innych filozofów, po prostu nie rozumie dynamiki i różnorodności *sacrum*, ujmuje je w sposób niezwykle płytki, identyfikuje święte jedynie z tym, co dobre, rozumne i estetyczne. Całego spektrum religijności nie da się zamknąć – jak to czyni cytowany autor – w konserwatywnym kręgu religijności kościelnej. Obok kapłanów kultywujących kanon, innymi – nie mniej ważnymi przecież aktorami życia religijnego są heretycy, magowie, jurodiwi – święci szaleńcy. Nie sposób zredukować *sacrum* do *sanctus* – co czyni Clair, zapominając o sferze *mysterium tremmendum*[6], której fragmentem zdaje się być to, co skrywa się pod mianem *abject*. Clair nie chce widzieć tego, co Turner nazwał antystrukturą – liminalności i sfery *communitas*.

Nie zgadzam się także z jego ujęciem sztuki współczesnej. Zarzuty Claira wydają się być trafne jedynie z punktu widzenia sztuki mieszczańskiej epoki europejskiego modernizmu. Nie bronią się jednak w odniesieniu na przykład do koncepcji sztuki i religijności Dalekiego Wschodu. Autor zupełnie nie bierze pod uwagę wpływu np. buddyzmu na kulturę i sztukę Zachodu XX i XXI wieku. Postawmy pytanie: czy „okropność", samookaleczanie, fascynacja krwią i innymi wydzielinami ciała są wynalazkiem sztuki współczesnej? Czy cielesność zawsze była oddzielona od sfer ducha?

Doświadczenie cielesne – jak pokazywał w swych dziełach Mircea Eliade – jest składnikiem doświadczenia religijnego jako takiego: „[...] nie ma doświadczenia religijnego bez interwencji zmysłów; [...] w całej religijnej historii ludzkości aktywność zmysłową waloryzowano jako środek uczestniczenia w *sacrum* i osiągania boskości". Eliade wprowadził pojęcie „fizjologii mistycznej" odnoszące się do zespołu doznań cielesnych towarzyszących głębokiemu doświadczeniu religijnemu (1999: 92, 107). Podobnie wypowiadał się Victor Turner: „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).

Części ciała, narządy, procesy fizjologiczne miały dla człowieka społeczeństw przednowoczesnych znaczenie religijne, zaś czynności fizjologiczne (np. odżywianie się, seksualność) były swoistym „sakramentem" – „aktem nawiązania z tym co święte" (Eliade 1996: 10, 137). Jako znak uczestniczenia w sferze *sacrum* – jak wiadomo – często były interpretowane różnego rodzaju cielesne „anomalie" – stygmaty. Na przykład androgynia:

[6] Pojęcia *sacrum*, *sanctus*, *mysterium tremmendum* opisałem dość szczegółowo na początku niniejszej książki, w rozdziale „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", w podrozdziale „*Sacrum*, inicjacja, transgresja".

„Androgynia jest archaicznym i uniwersalnym określeniem całkowitości, zbieżności przeciwieństw, *coincidentia oppositorum*. Bardziej niż sytuacja pełni i autarkii seksualnej, androgynia symbolizuje doskonałość stanu pierwotnego, nieuwarunkowanego" (Eliade 1999: 214). Praktyki oddziaływujące na cielesność miały bardzo ważne znaczenie w szamanizmie (np. monotonne pieśni, gra na bębnie, post, taniec, narkotyki). Ich celem było zniszczenie „świeckich ram wrażliwości" i stworzenie „środowiska zmysłowego otwartego na »nadprzyrodzone«" (Eliade 1999: 107). Oczywiście podstawową rolę w dynamice przeżyć religijnych odgrywały praktyki cielesne na Dalekim Wschodzie (różne nurty indyjskiej *jogi*, chińskie *tai-chi*, *chi-kung*, alchemia taoistyczna itp.). Doświadczenia cielesne miały podstawowe znaczenie również w rytuałach inicjacyjnych, poddawanie ciała ekstremalnym próbom (posty, okaleczenia) zapewnia gruntowność transformacji tożsamości: adept wtajemniczeń „umierał" „dla zmysłowości świeckiej, aby »odrodzić się« w zmysłowości mistycznej" – pisał Eliade (1999: 107)[7].

Dostrzeganie tak pojętego świętego wymiaru w cielesności nie było charakterystyczne dla kultury nowoczesnej. Ciało, jak zauważył Eliade, zostało zdesakralizowane. „Oznacza to przede wszystkim to, że wszystkim tym aktom fizjologicznym brakuje znaczenia duchowego, przeto i wymiaru prawdziwie ludzkiego" (Eliade 1996: 138). Jest to związane – w opinii Georgesa Bataille'a – z dominacją chrześcijaństwa: „Ruch ciała przekracza granice, a wola nie ma w tym udziału. Ciało jest w nas nadmiarem, który sprzeciwia się prawu przyzwoitości. Ciało jest wrogiem ludzi spętanych chrześcijańskim nakazem" (Bataille 1999: 93–94).

Sfera cielesna w później nowoczesności została jednak przewartościowana. W sferze popkultury ciało uległo swoistej konsekracji, lecz nadal jest pozbawione wartości duchowych – stanowi podstawowy obszar *stylingu*, estetyzacji rzeczywistości, poszukiwania wrażeń itd., przez co wpisuje się w projekt społeczeństwa konsumpcyjnego. Przeciwko tak ograniczanej cielesności występuje sztuka współczesna. Ciało jest powracającą w polu sztuki „treścią wypartą"[8], jest sferą inności.

Twórcy XX i XXI wieku, eksplorując cielesność, przypominając rytualne znaczenie nagości, zadając sobie swoiste „rany inicjacyjne", ukazując ciało w sytuacjach ekstremalnych, poszukują odmiennych stanów świadomości, dróg do innych wymiarów bytu. Czy performanse są bardziej obrzydliwe od zachowania neofity, który wpada w szał, traci przytomność, ucieka do lasu,

[7] Zob. rozdział „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", podrozdział „*Sacrum*, inicjacja, transgresja".

[8] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego". Por. Giddens 2002: 276–284.

żywi się korą drzew, skacze do wody i ognia, rani się nożami (Eliade 1999: 94)? Czy odmienne stany świadomości artystów prowokowane przez operacje cielesne naprawdę nie kojarzą się z przeżyciami badanymi przez religioznawców? (Torturowanie i kawałkowanie ciała, zeskrobywanie ciała i redukowanie do szkieletu, wymiana narządów wewnętrznych i odnowienie krwi – zob. Eliade 1997a: 159).

Artystyczne eksploracje cielesności – co było widać w opisanych przykładach akcji i dzieł – często mają charakter antystrukturalny. Erika Fisher-Lichte w swej „Estetyce performatywności" celnie wskazała na silny związek łączący stany liminalne i cielesność:

> „Stan »pomiędzy« i poczucie kryzysu prowadzą przede wszystkim do doświadczenia cielesnej transformacji – zmiany stanu fizjologicznego, energetycznego, afektywnego i motorycznego. I na odwrót, przedmiotem fazy liminalnej, przybierającej niekiedy postać kryzysu, może stać się świadomość cielesnych przemian" (Fisher-Lichte 2008: 284).

I artyści nie tylko poprzez ciało zgłębiają to, co liminalne, ale także sferę *communitas*. Ciało bierze udział w jednoczeniu wspólnoty rytualnej, jest „rodzajem »rozprzestrzeniającej się« przestrzeni, w skład której wchodzą inne przestrzenie-ciała. Moje ciało – pisała Anna Płotnicka – te inne ciała-przestrzenie poszerza swoją energią. Nie jest to zawłaszczanie czyjegoś terytorium, ale wzbogacanie wzajemne, obopólna korzyść" (Płotnicka 2000: 199).

Ciało w sztuce współczesnej jest modelem i kosmosu, i społeczeństwa, manipulacje na ciele mają wymiar kosmiczny i odnoszą się do procesów społecznych. Natalia LL mówiła: „Kosmicznym obrazem zmysłowości ciała jest Układ Słoneczny" (Natalia LL 2004g: 214), Kozakiewicz w opisanej wcześniej pracy „O granicach ciał" przedstawił powiązania pomiędzy siedmioma otworami ciała a planetami, artyści zaliczani do nurtu krytycznego eksplorują społeczne uwarunkowania cielesności. „Przestrzeń ciała, przekształcona w pośrednika między zbiorowością a naturą, odnajduje swój magiczny »punkt« i funkcjonuje jako świątynia własnego ja" – pisała De Rosa Conti (1984: 65). Sztuka współczesna oferuje nowy (zapomniany?) rodzaj samoświadomości: sztuka jest świadomością ciała (zob. Kluszczyński 2004: 134) – możemy dodać: ludzkiego, społecznego, kosmicznego.

8

Odmienne stany świadomości[1]

Sztuka jest formą medytacji.

Krzysztof Jurecki (2007: 20)

On jest wszechobecny. Jest we mnie. Jest mną. Ja jestem nim. Były chwile, gdy rozpierała mnie duma, że jestem Bogiem, że mogę odkryć w sobie jego obecność. Wtedy wydawało mi się, że muszę wydać jakiś potężny, gromki okrzyk, rżenie osła, śpiew ptaka, kumkanie żaby.

Paweł Althamer (Żmijewski 2005: 18)

[...] kiedy ludzie przychodzą na mój koncert, oglądać moje obiekty, muszą zostać przeniesieni w inny stan świadomości.

Nam June Paik (w: Hoffmann 1995: 86, za: Rennert 2009a: 29)

Do odmiennych stanów świadomości należą opisane przeze mnie wyżej wszystkie doświadczenia artystów, w ramach których doznawali oni nicości i pustki świata zewnętrznego i siebie samych – stanów, w ramach których można doszukać się elementów charakterystycznych dla „śmierci inicjacyjnej". Do odmiennych stanów należą także opisane wyżej doznania: kontaktu z tym, co „realne", zjednoczenia ze światem, integracji z kosmosem – stanów zawierających elementy „odrodzenia inicjacyjnego", jak też tym co „inne"[2]. Wszak transgresji – „wyjściu" poza uzgodnioną rzeczywistość w sferę *numinosum*, *sacrum*, liminalności towarzyszą właśnie doznania złudności „starego świata" i kontaktu z „inną rzeczywistością". W niniejszym roz-

[1] Problemy zawarte w tym rozdziale poruszałem we wcześniejszych tekstach (Możdżyński 2007b, 2008b, 2008c, 2008d).

[2] Zob. rozdziały: „Inicjacja: śmierć i odrodzenie", „Przypadek szczególny: abstrakcja", „Inny".

dziale opiszę i zinterpretuję niektóre rodzaje odmiennych stanów świadomości i sposobów ich prowokowania, będących częścią pola sztuki XX i XXI wieku.

Twórcze rozregulowanie zmysłów

Swoista „rewolucja świadomości", jak sądzę, była planowana już przez pierwszych awangardzistów w wieku XIX. Oczywiście rozgrywało się to poza „salonem", poza głównym nurtem. Wbrew regułom dobrego smaku to, co ukryte, miało zostać ujawnione, jak to ukazuje choćby „Krzyk" Edwarda Muncha z 1893 r. Kolejne ruchy awangardowe początku XX wieku interesowały się emocjami, o których w przestrzeni społecznej zwykle się nie mówi. Od tego momentu transgresyjnie nastawieni artyści pragną przełamać konwencje społeczne, wypowiedzieć to, co przemilczane, wyzwolić sztukę z uścisku starego społeczeństwa i zerwać z kontemplacją estetyczną utwierdzającą statyczny, bezpieczny świat *bourgeois*. Poszukują wciąż „innego stanu" – odmiennych stanów świadomości.

Gdybyśmy prześledzili historię sztuki (tj. działalności, która w społeczeństwie nowoczesnym została nazwana sztuką) od jej początków, okazałoby się, że odmienne stany świadomości, regulowane przez mit i rytuał, doznawane w trakcie przeżycia religijnego, ewokowane przez różne praktyki i substancje, były składnikiem artystycznych doznań od zawsze – wszak sztuka nie była oddzielona od religii.

Wiadomo, że są udziałem artystów spontaniczne przeżycia zmieniające punkt widzenia na świat i sztukę. Czasem są to doświadczenia „otwarcia oczu", o których mówił na przykład Jerzy Nowosielski:

> „Jak dziś pamiętam pewne popołudnie, gdy po jednej z rozmów z Jachimowiczem [przyjacielem ojca artysty – P.M.] przeszedłem do drugiego pokoju i wtedy nagle wszystkie moje uprzednie wrażenia wyniesione z oglądania obrazów van Gogha i Utrilla odżyły we mnie w jakiś jedyny, niepowtarzalny sposób. Było to coś, co umyka opisowi. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę. To tak, jakbym nie ucząc się, zaczął nagle mówić biegle jakimś nie znanym mi językiem, albo nie umiejąc, rzucony na głęboką wodę, zaczął pływać. [...] Później coś podobnego przeżyłem w czasie wojny, gdy w muzeum ukraińskim we Lwowie zetknąłem się z ikonami. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrząc, odczuwałem po prostu ból fizyczny, kręciło mi się w głowie, brakowało tchu w piersiach, nogi odmawiały posłuszeństwa, nie byłem w stanie przejść z jednej sali do drugiej. [...] Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum. Ustawiło mnie ono na całe życie" (Podgórzec 1985: 8–9).

Artyści też świadomie prowokują wejście w odmienne stany świadomości. Kolejne nurty awangardowe eksplorowały odmienne stany świadomości, używając do tego zarówno metod wypracowanych przez tradycje religijne (szamanizm, buddyzm, chrześcijaństwo itd.), jak i przez naukową psychologię. Rozum, rozsądek wyniesione przez nowoczesność na piedestał przestały być dla artystów wystarczającą podstawą życia i twórczości. Nie gwarantowały wyzwolenia. Jednym ze sposobów na wydostanie się z dusznego mieszczańskiego świata, zerwanie zasłony Mai i odnalezienie tego, co realne, było podporządkowanie sztuki nieświadomości. „Działalność malarza traktuję jako złożoną funkcję świadomości i podświadomości" – przyznał Kazimierz Malewicz (Malewicz 2006: 9). Rozum, rozsądek i logika mają ograniczone zastosowanie – mogą być używane w życiu codziennym, lecz nie służą poznaniu rzeczywistości. Kazimierz Malewicz nie miał wątpliwości co do ograniczeń krępujących świadomość: „Czym [...] jest istota i treść naszej świadomości? – Jest niemożnością poznania tego, co rzeczywiste!" (Malewicz 2006: 18). Według Hansa Arpa „Dada jest praźródłem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za »bez-sensem« sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak przyroda" (za: Richter 1983: 55). Hans Richter wiele lat po rewolucji dadaistycznej przyznał: „Oficjalna wiara w nieomylność rozsądku, logikę i przyczynowość wydawała nam się bezsensowna [...]. Dlatego czuliśmy się zmuszeni szukać czegoś, co przywróciłoby nam człowieczeństwo. Potrzebowaliśmy »równowagi pomiędzy niebem a piekłem«, tym co nieświadome i tym co świadome, nowej jedności między przypadkiem i planem" (Richter 1983: 92–93). W procesie twórczym „podświadomość jest bardziej niezawodna niż świadomość", „dzieła sztuki są wytworami naszej podświadomości (lub nadświadomości)". Malewicz był niezwykle radykalny: „tylko na drodze artystycznego, podświadomego i nadświadomego działania powstają wartości realne i absolutne" (Malewicz 2006: 34, 98). Rozum, logika, świadomość musiały zostać uzupełnione przez „bez-sens", błazeństwo, nieświadomość, mistykę. Wszystko, by wyrwać się spod władzy świadomości. Widać to także w sztuce performansu, która jest „środkiem pozwalającym na zbliżenie się do nieuchwytnego »ja« w stopniu gdzie indziej niespotykanym, dlatego że prowadzi on (performance) do zatraty performera 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).

Malewicz pisał o doświadczeniu „bezprzedmiotowym", o „czystym wrażeniu". Z kolei Carlo Carrà widział nieodzowność realizacji „dysharmonii wewnętrznej" przez malarzy, która ma uwrażliwić na „całości" „zarazem polifoniczne, polirytmiczne i abstrakcyjne" (Carrà 1988: 294). Oczywiście,

ważnym eksploratorem odmiennych stanów świadomości był Witkacy. Twierdził: „Sztuka jest w pewnym sensie narkotykiem jak każdy inny alkaloid czy inna podniecająca trucizna. [...] Tak jak alkohol jest środkiem wywołania stanu przyjemnego podniecenia, tak samo Sztuka jest środkiem do spotęgowania przeżywania jedności osobowości" (Witkiewicz 2002b: 278, 279).

Według nadrealistów, zachodzą „związki między twórczym »rozregulowaniem zmysłów« a narodzinami nowych bogów", mieli oni nadzieję, że eksperymenty z odmiennymi stanami świadomości doprowadzą ich do stworzenia nowego mitu, który stanie się podstawą świata przyszłości (Taborska 2007: 207). Kult wyobraźni został wsparty eksploracją stanów delirycznych, obłędu, iluzji, halucynacji – miały być one „źródłem rozkoszy" (Janicka 1985: 11). W 1924 r. powstało Centralne Biuro Badań Surrealistycznych mające badać „stany surrealne" – „automatyzmy psychiczne", marzenia senne, „stany alienacji mentalnej", „cudowność", „grozę", „zdziwienie", „zaskoczenie", „dziwaczność", erotyzm. Surrealiści ogłosili też nowy kanon estetyczny – „piękno konwulsyjne" (Janicka 1969, s. 270–275). Salvadore Dali opracował „metodę paranoiczno-krytyczną", będącą „spontaniczną metodą poznania irracjonalnego opartą na obiektywizacji – krytycznej i systematycznej – zarówno asocjacji jak i interpretacji delirycznych" (za: Janicka 1969, s. 243, przyp. 67). Kantor, niewątpliwie inspirując się poszukiwaniami surrealistów, stworzył katalog „stanów emocjonalnych (patologicznych)" istotnych dla działalności twórczej, w którym znalazły się: „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, rozwydrzenie, wyuzdanie, rozpasanie, demoralizacja, występne procedery, grzeszne praktyki, działania skandaliczne, działania hańbiące, działania biedne, banalne, prozaiczne, sadyzm, okrucieństwo, lęk, wstyd"; oraz „wstydliwe najniższe czynności": „płacz, szlochanie, wycie, jąkanie się, bełkot, przekleństwa, przezwiska, okrzyki, język bez składni i artykulacji, surowa materia języka, fonemy..." (Kantor 2005: 178–179, 185–186). Wymienił tu zachowania „inne" niż te, które uznawane są za „normalne". Twórcze dla Kantora jest to, co uznane za nieprzyzwoite i zakazane przez konwencje dobrego wychowania. Twórcze w istocie są te zachowania, które wiążą się z odmiennymi stanami świadomości, gdyż uwalniają potencjał wyobraźni, intuicji, uwalniają artystę z krępującego go konwenansu.

Bywa, że artyści wykorzystują swoją chorobę do wchodzenia w inne przestrzenie umysłu. O chorych pisałem już w kontekście zafascynowania sztuki „innością" i „innymi". Swą chorobę włączyła w proces twórczy Alina

Szapocznikow, zrobiła tak też Kozyra, „wykorzystując" (określenie artystki) swe przeżycia związane z chorobą nowotworową[3]. Krzysztof Zarębski podczas swej choroby oczu i utraty wzroku szukał „pozawizualnych form kontaktu ze światem" i „innych sfer wrażliwości", do czego nawiązywał w kolejnych przedsięwzięciach artystycznych (Dziamski 1984: 59).

Wyjście z normalnych konwencjonalnych stanów świadomości i wejście w stany odmienne jest szczególnie twórcze. Odmienne stany świadomości umożliwiają „pełne życie" i uprawianie sztuki.

> „Potrzebujemy takiego wytrącenia z codziennego trybu życia – pisała Eulalia Domanowska – poprzez »synkopowanie« (określenie Catherine Clement), np. zatrzymanie oddechu, szaleństwo, inspiracje, astmatyczne czy epileptyczne ataki, ekstatyczny lot czy spóźniony rytm w synkopowanym jazzie. Wprowadza nas to w inny stan świadomości będący momentem wewnętrznego tworzenia, który jest później wizualizowany przez artystów" (Domanowska 2003: 62).

W trakcie „innych" stanów świadomości artysta ma szansę na niezwykłe skupienie, na „wejście w dzieło", wyciszenie, poddanie się głosowi nieświadomości – w ten sposób zostaje uwolniony od licznych ograniczeń społecznych proces twórczy.

> „Gdy jestem już w obrazie – mówił Jackson Pollock – nie zdaję sobie sprawy z tego, co robię. Dopiero gdy w pewnym sensie »zapoznam się« z nim, zaczynam dostrzegać do czego dążę. Nie boję się bynajmniej dokonywać zmian, niszczyć tego co już zostało przedstawione itd. ..., bo obraz ma swoje własne życie. Usiłuję umożliwić mu objawienie się. Jedynie wówczas gdy tracę kontakt z obrazem powstaje galimatias. W przeciwnym wypadku panuje całkowita harmonia, dochodzi do dobrowolnych wzajemnych ustępstw i powstaje z tego dobry obraz" (w: *Jackson Pollock*... 1959, za: Kotula, Krakowski 1973: 200–201).

Inną kategorią odmiennych stanów świadomości jest trans. Trans towarzyszył Nam June Paikowi w wielu akcjach przeprowadzonych w latach 50. Podczas akcji „Neo-Dada In der Musik" Paik roztrzaskał skrzypce, zagrał później Sonatę Księżycową Bethovena, podczas której zdjął spodnie i pokazał publiczności swe pośladki, po czym zaczął walić w fortepian łokciami. Podczas tej akcji doszło do rękoczynów, agresywni przedstawiciele oburzonej publiczności zostali przez Josepha Beuysa wyprowadzeni z sali. Gdy Arthus Caspari w przerwie czytał na głos książkę z pocztowymi numerami kodowymi, publiczność obrzuciła go pomidorami. Powieszono manekina za nogi, co było nawiązaniem do egzekucji Mussoliniego. Caspari używał później do opisu stanu publiczności w trakcie tejże

[3] Chodzi o proces tworzenia „Piramidy zwierząt", zob. rozdział „Inicjacja: śmierć i odrodzenie".

akcji następujących zwrotów: „sala szalała", „sala zagotowała się", „śpiewano pieśni karnawałowe". „Paik był jak w ekstazie" – pisał Caspari w liście do Susanne Rennert (Rennert 2009a: 23–25). Swój stan umysłu opisał tak:

> „Nie wiedziałem już sam, co się dokładnie wokół mnie działo. Znalazłem pusty aluminiowy czajnik, który pewnie ktoś z widowni rzucił na scenę, usiadłem na podłodze za Paikiem i bębniłem czajnikiem o deski podłogi do dźwięków przeraźliwie głośnej muzyki. Byłem w totalnym transie, wszystko widziałem niczym spowite dymem. Może ktoś zapalił świece dymne. Szamański stan" (za: Rennert 2009a: 25).

Z kolei Marina Abramović – zgodnie z założeniami buddyzmu – mówiła o potrzebie „wyjścia poza ego" i „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" (Brogowski, b.d.).

O doświadczeniu „wyjścia poza ego" mówił Krzysztof Bednarski w sposób następujący: „Zdarzają się unikalne momenty, gdy czujesz, że nie ma »cię«, że jesteś totalnie. To zagubienie własnego wymiaru, a jednocześnie posiadanie bardzo konkretnego wymiaru" (Żmijewski 2008e: 95). Podobnego języka używa także Paweł Althamer, opisując swoją twórczość: „to i jedno, i drugie: podróż w inny wymiar »ja« i potrzeba osłabienia tego »ja«". Według niego ludzie mają wspólną zbiorową świadomość, przypuszcza, że istnieje „wspólne »ja«" łączące ludzi z całym światem (Żmijewski 2008b: 53; Żmijewski 2008d: 69). Doświadczyć tego można w trakcie transu:

> „Trans jest najbardziej spektakularnym sposobem przeżywania kontaktu, poczuciem pełnej harmonii z tym światem. Gdyby ten stan się utrzymywał, nie miałbym potrzeby wyrażania się poprzez rzeźby. Potrzeba tworzenia pojawia się wtedy, gdy kontakt znika. Jest ona równocześnie chęcią skomunikowania się z innymi ludźmi, podzielenia się doznanym doświadczeniem" (Żmijewski 2008b: 55).

W ramach eksperymentów artystycznych artyści dokonują integracji świadomości jednostkowej i zbiorowej:

> „Pogrążam się w tłumie – pisała Magdalena Abakanowicz – jak ziarnko piasku w sypkim piasku. Zatracam siebie wśród anonimowości spojrzeń, ruchów

odorów, we wspólnym pochłanianiu powietrza, pulsowaniu soków pod skórą. Staję się komórką tego bezbrzeżnego organizmu, należę do innych osobników, komórek już pozbawionych wyrazu, już wtopionych w siebie nawzajem" (Abakanowicz 2000: 178).

Sen

Dosyć popularnym obszarem odmiennych stanów świadomości zgłębianym przez współczesnych artystów jest sen. Sen jest najbardziej powszechnym „alternatywnym stanem świadomości", najbardziej też akceptowanym kulturowo. Oczywiście, snem interesowały się różne nurty religijne. Sen był od dawien dawna postrzegany jako ta sfera, w której człowiek może skontaktować się ze światem niewidzialnym. W snach przychodzili bogowie, dokonywały się inicjacje szamańskie, widziano w nich prawdę przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Snem interesowali się teozofowie, inspirując się szczególnie jogicznymi metodami tzw. snu świadomego pochodzącymi z terenu Indii i Tybetu. Czasem sen był uznawany za sferę rzeczywistości, zaś jawa za świat złudzeń. Marzenia senne badali Freud i Jung, co niewątpliwie dodatkowo zainspirowało artystów do wykorzystania snu w procesie artystycznym. Surrealiści widzieli w śnie nośnik cudowności. W polu sztuki pojawiły się w XX wieku także eksperymenty ze snem. Natalia LL, eksplorująca oniryczne przestrzenie w swoich akcjach, pisała: „W porządku świata realnego sztuka i śnienie jest rodzajem czarnej dziury, nieciągłości czasoprzestrzeni i paroksyzmem nieświadomości. Sztuka i śnienie jest bowiem granicznym, ekstremalnym stanem naszej intymności, nieskończonym Wszechświatem rozprzestrzeniającym się w głąb, opartym na intuicji i paralogice" (Natalia LL 2004h: 227). Natalia LL pisała o trzech aspektach cyklu prac „Śnienie" z lat 70. i 80.:

> „Po pierwsze jest to prosta czynność zasypiania i śnienia, w tym wypadku przyśpieszona i wywołana środkiem farmakologicznym. Marzenia senne są więc istotą »wewnętrzności« tego stadium pokazu i dostępne są jedynie śpiącemu. Drugim aspektem jest stan wizualny, dostępna odbiorcom »zewnętrzna« warstwa »śnienia«; uczestnicy – świadkowie i przedmioty seansu w galerii. Trzecim aspektem jest próba zmaterializowania, powołania ekwiwalentu nierzeczywistego marzenia, stworzenia fikcyjnego dokumentu" (Natalia LL 2005: 10).

Artystka do rejestracji marzeń stosowała znaną z kręgów teozofii i New Age metodę pisma automatycznego, która miała gwarantować zawieszenie kontrolnej funkcji rozumu. Artystka ta przeprowadziła w latach 1978–1980 kilkadziesiąt akcji ze snem we wnętrzu drewnianej piramidy. O swojej akcji „Seans Piramida" pisała w następujący sposób:

> „Nieempiryczne »doświadczenia« senne zachodzą w konstrukcjach tego typu [tj. w piramidach] ze szczególną wyrazistością. Wydaje się, że jest ona (piramida) detektorem lub generatorem energii nieświadomości, tkwiącej w nas jako rezultat wypartych ze świadomości doświadczeń gatunkowych. Z tym, że detekcja lub generacja tych energii ma charakter procesu niezależnego od woli przebywającego w piramidzie, jest rezultatem geometrii bryły determinującej jej wewnętrzny porządek" (Natalia LL 2004a: 76).

Natalia LL – jak komentował Marian Krzysztan – uprawia „sztukę ekstremalną", w ramach której przeżywa ekstremalne stany świadomości, które właśnie stają się istotą sztuki (Krzysztan 2005: 25). Te doświadczenia nie giną, lecz „idą w świat i wywołują sobie właściwy rezonans" – wyjaśniał komentator jej twórczości. Funkcją sztuki ekstremalnej „nie jest dekoratorstwo, lecz rozszerzenie pola poznania poza sferę stereotypów, otwieranie nowych dziedzin eksploracji rzeczywistości, udostępnianie nowych, ekstremalnych stanów świadomości" (Krzysztan 2005: 22). W kontekście działań Natalii LL Krzysztan napisał: „Sztuka jest metodą całościowego, intuicyjnego poznania rzeczywistości, niesprowadzalną do jakiejkolwiek ilości bitów informacyjnych. [...] Sztuka działa na intuicję i podświadomość, wyzwalając możliwości poznania holistycznego" (Krzysztan 2005: 25).

W XXI wieku badania nad sferą oniryczną kontynuowała Joanna Rajkowska. Zaprosiła ludzi do uczestniczenia w akcji „Dziennik snów" (2001 r.), w ramach której uczestnicy spali w galerii, a później zapisywali swoje sny. Według artystki, sen to „naturalny stan, który jest najbliższy przeżywaniu sztuki. Trzeba się tylko temu poddać" (Gorczyca, Żmijewski 2008: 301).

Artyści współcześni odwołują się do snu, próbują sen włączyć do procesu twórczego – jak widać – na różne sposoby: wpisują się w magiczne, religijne eksploracje snu, odwołują się do różnych nurtów nowej duchowości (sen w piramidzie), korzystają z inspiracji psychoanalitycznych, używają nowoczesnych środków farmakologicznych. Te zainteresowania snem oczywiście są wpisywane w liminalność sztuki XX i XXI wieku: sen ma być nośnikiem treści transgresyjnych (przekraczających granice świadomości, konwencji społecznych) i inicjacyjnych (wprowadzających w ukryte przed „normalną" świadomością znaczenia bytu, egzystencji itd.).

Magia, hipnoza, antropozofia, landrynki...

Jerzy Nowosielski sztukę nazwał „magią" i „jogą", „zaklinaniem rzeczywistości widzialnej" (*Religia jest...* 1995: 148, za: Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 88). Artyści XX i XXI wieku zainspirowani przez teozofów, okultyzm europejski, buddyzm, psychologię Junga, urządzali seanse spirytystyczne, interesują się do dziś telepatią, duchowością Wschodu, uprawiają magię,

wykorzystują symbolikę okultystyczną. Na przykład futuryści – zgodnie z duchem czasu – zafascynowani byli mediumizmem:

> „My, malarze futurystyczni – wieścił Boccioni – mamy dla tej ekstazy nowoczesności i tego delirium jasnowidzącą siłę psychiczną, która zmysłom naszym pozwala dostrzegać to, czego dotychczas nigdy nie spostrzegano. [...] Dla nas, w sferze intuicji psychicznego transcendentalizmu i plastycznych stanów duszy, biologiczna tajemnica materializacji mediumicznej jest jak najbardziej pewna i przejrzysta" (Boccioni 1914: 30, 329, za: Baumgarth 1988: 229).

Ale też artyści przełomu XX i XXI wieku stosowali różne metody wchodzenia w alternatywne stany świadomości. Natalia LL wykorzystywała pismo automatyczne. Z kolei Alicja Żebrowska posługiwała się hipnotyczną metodą regresji.

> „Regresja jest formą hipnozy wywodzącą się ze wschodnich tradycji duchowych; jest quasi-psychoanalitycznym seansem opartym na nieskonkretyzowanym i niezdefiniowanym zadawaniu pytań. Hipnoza tworzy wzmożony stan świadomości, w którym podmiot ma w pewnym sensie nieograniczony dostęp do wspomnień i dociera do »kolektywnego przekazu ludzkiej nieświadomości«. [...] W Regresji Żebrowska chce mówić o wyobraźni jako o formie doświadczenia, o wyobraźni postrzeganej jako zdolność do tworzenia obrazów nieobecnych lub nieistniejących w przestrzeni, zarówno poprzez fantazję, i w rzeczy samej, poprzez proces artystyczny" (Kosmala 2005).

Ciekawy jest przypadek polskiego artysty, Andrzeja Dudka, który w trakcie iluminacji – jak sam twierdzi – odkrył, że jest wcieleniem Albrechta Dürera. Artysta, jak sam mówił, „odnalazł się jako ktoś inny", „jakby »właściwszy«". „Owa relacja przejawiała się w różnych warstwach: od fizjonomicznego podobieństwa począwszy, a na penetracji »wspólnych« symboli skończywszy" (Kostołowski 2006: 6). Dla zaznaczenia nowej tożsamości artysta od momentu uświadomienia sobie, tego że jest wcieleniem Dürera zaczął posługiwać się drugim nazwiskiem Dudek-Dürer. 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. DÜRER – to taki potężny moduł, który pochłania pozostałe obszary. REINKARNACJA jest nadrzędną przestrzenią. Następnie wchodzi w to ANDRZEJ DUDEK-DÜRER JAKO ŻYWA RZEŹBA, a potem pojawiają się różne MEDIA, które towarzyszą i dokumentują – WIDEO, FOTOGRAFIA, GRAFIKA, MALARSTWO, PERFORMANCE" (Dudek-Dürer 1995: s. nlb., za: Jurecki 2007: 16; podkr. autora).

W tej wypowiedzi widać niewątpliwy wpływ myśli New Age, na co wskazuje przede wszystkim energetyczna wizja człowieka; dodatkowo, co też

jest częścią wodnikowego światopoglądu, pojawia się odwołanie do dalekowschodniej wizji reinkarnacji[4]. Te inspiracje są wymieszane z tradycją europejską – Dudek nie jest inkarnacją któregoś z tybetańskich lamów, a jest kolejnym wcieleniem wielkiego europejskiego artysty. Z tym wszystkim są zestawione zarówno klasyczne media artystyczne (grafika, malarstwo), jak i te, które są wprowadziły awangardy XX wieku (fotografia, wideo, performans).

Dudek przyznał, że „świadomość reinkarnacji jest u niego czynnikiem nadrzędnym wobec wszelkich artystycznych działań" (Sobota 2007: 8). W swych autoportretach także zjawiał się jako Jezus, niewątpliwie inspirując się sztuką swego *alter ego* – Albrechta Dürera, który w autoportrecie ukazał siebie jako postać przypominającą Chrystusa (1973 r.). Dudek w swoich akcjach korzystał z różnych technik ezoterycznych, na przykład telepatii – był inicjatorem i koordynatorem rozgrywających się w różnych częściach świata Międzynarodowych Projektów Metafizyczno-Telepatycznych (1982 r.), w ramach których przeprowadzał performanse polegające na medytacji i próbach telepatycznego łączenia się z innymi ludźmi (*Kalendarium* 2007: 90).

W skład artystycznego arsenału środków wywołujących odmienne stany świadomości wchodzą też operacje na ciele, np. różnego rodzaju deprywacje. Za przykład takich działań może posłużyć performans „Woda, czas, przestrzeń" (1991 r.), w którym Paweł Althamer „leżał na podłodze w szczelnie zamkniętej foliowej torbie, stopniowo napełniającej się zimną wodą; oddychał przez wystającą na zewnątrz rurkę. Odbierał wzmocnione dźwięki z zewnątrz, a zarazem doznawał opuszczenia ciała" (tamże: 56). Jak widać, w odmienne stany świadomości można wprowadzać się także za pomocą środków dosyć prostych i dostępnych wszystkim. Warto zauważyć, że Althamer, pogrążając się w wodzie, nie tylko wykorzystał jej działanie fizyczne, lecz również symboliczne (archetypalne?) – bowiem woda dzięki swej amorficzności symbolizuje stadium przedkosmiczne, chaos, nieświadomość, jest przecież kojarzona z ciążą (wody płodowe), w taoizmie z „kobiecym" pierwiastkiem *jin*, a w kulturze zachodniej z kobiecością (por. Eliade 1999: 265, Jung 1993a: 37). Tę akcję oczywiście można zinterpretować jako kolejny akt jego próby „powrotu do początku".

Ważnymi eksploratorami mistyki i odmiennych stanów świadomości byli Marek Kijewski i tworząca z nim Małgorzata Malinowska-Kocur. Przygotowywali w latach 80. dziwne performanse, rzeźby, instalacje. W myśl swej „teorii trzech S" („Surfing, Scanning, Sampling") łączyli różne rzeczywistości[5]. Kijewski inspirował się antropozofią Rudolfa Steinera, jak

[4] Zob. rodziały „Energia" i „Inny", podrozdział „Podróż na Wschód, podróż na Zachód".

[5] O metodzie artystycznej Kijewskiego i Kocur więcej w rozdziale „Trudna forma i dziwne media".

też mistyką ikony Pawła Florenskiego, którego fragmenty tekstów umieszczał na wystawach. Artyści ci używali „dziwnych" materiałów, wśród których można wymienić: sierść dzikiego kota, pierze, liście konopii i bielunia, rubiny, dwudziestoczterokaratowe złoto dukatowe, gumę, foremki na jajka, farbę aluminiową, kamień, beton, szkło, metal, neony, silikon, landrynki i klocki lego. Łączyli „tradycyjne" materiały rzeźbiarskie z roślinami halucynogennymi, z industrialnymi tworzywami (zob. Gorządek 2008). Kijewski pod wpływem Steinera i gnozy, i w opozycji do doktryny katolickiej zbudował m.in. ze szkła i pryzmatów optycznych rzucających światło „Ołtarz gnostycki" (Wystawa „Labirynt" w Kościele Wniebowstąpienia 1988/1989 r.). Konstruował także neoplemienne totemy, których przykładem może być „betonowy kaktus, który emanował żarem od światła wewnętrznego. Jak poświecił z trzy godziny, to rozgrzewał się i emanował światłem. Zrobiony był z konstrukcji stalowej, miał wmontowane światłowody i reflektor wewnątrz" (Sokołowska 2008: 35). Artyści ci łączyli – „samplowali" – mistykę, politykę, sztukę i punkową estetykę lat 70. i 80. Jedną ze swych akcji („Kwiat jednej nocy"), która miała miejsce w 1986 r., artysta tak opisywał:

> „Pokazałem [...] żarówki 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 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" (Sokołowska 2008: 15).

Widać w tym opisie swobodę w synkretycznym łączeniu różnych wątków pochodzących z odmiennych kontekstów: awangardowego, politycznego i mistycznego. Kijewski wielokrotnie odwoływał się i do Florenskiego i do Steinera, lecz dokonywał przeinterpretowania ich idei w duchu iście ponowoczesnym umożliwiającym szokujące zestawienia wszystkiego ze wszystkim. Florenski i Steiner mimo tego, że są znani z synkretycznego łączenia różnych tradycji duchowych z nowoczesnością, byliby – jak sądzę – zszokowani taką syntezą.

Moim zdaniem, dzieła Kijewskiego i Kocur mieszczą się w nurcie neoplemienności, tę tezę przedstawia też Stach Szabłowski, który dobrze ten pogląd uzasadnia: ci twórcy „przenoszą w wiek XXI archetyp artysty szamana, jednostki wyróżnionej ze społeczności przez wyjątkową wrażliwość i znajomość odpowiednich technik, które pozwalają na komunikowanie się

między potocznym a wyższym (lub, jak kto woli, głębszym) poziomem rzeczywistości" (Szabłowski 2008: 108). Sama konstrukcja dzieł ma charakter zarówno psychodeliczny, jak i neoplemienny (hybrydalnie łączący fragmenty świata preindustrialnego z postindustrialnym). Dzieła te stanowią swoiste połączenie punkowej estetyki („brudna ascetyczność", hybrydalność, psychodeliczność, nieposkromiona ekspresja, dynamizm, pesymizm itd.) z mistyką. W silikonowe rzeźby – obok wymienionych wyżej substancji (bieluń, konopie itd.) – zostały wtopione rogi byka i lamy, co stanowi oczywiste nawiązanie do sztuki plemiennej. Szczególnie często Kijewski i Kocur wykorzystywali świetlówki, budując z nich dziwne fetysze kończącej się epoki industrialnej – światło było pojmowane przez Kijewskiego mistycznie. Hybrydalny charakter jego dzieł „jest wprost proporcjonalny do naszej hybrydalnej, płynnej tożsamości" – pisał Szabłowski – „Surfing na wysokiej fali ponowoczesnej ikonosfery zmienia się w szamański lot" (Szabłowski 2008: 112).

> „Prace Kijewskiego/Kocura atakują widza wizualnym i estetycznym nadmiarem. Agresywne billboardy jak ten, na którym armia MaoTse Tungów szykuje się do przyjęcia komunii, zdjęcia liści ganji przetworzone na komputerze w wybujałe, abstrakcyjne fraktale, świecący neonowi święci, kolorowe plastiki, półtransparentne żywice, prawdziwe złoto i sztuczne futra, elektryczne kolory, klocki Lego, i belladonna, afrodyzjaki, halucynogeny i trucizny zatopione w masach plastycznych – te i inne pierwiastki mieszają się w alchemicznej retortach ich rzeźb i obiektów. W podobnie karkołomny sposób mieszane są idee, obrazy i formy. W ich sztuce jest miejsce na aluzje do Malewicza i kreskówek, mistyczna koncepcja koloru światła Florenskiego zderza się z geometryczną dyscypliną modernistycznej rzeźby, konfesjonały wykonane z kolorowych klocków Lego, grecka mitologia przenika się z ikonami popkultury, wschodnie ikony przepisane na poplątany, natchniony język kwasowego tripu" (Szabłowski 2008: 110).

Jak widać, artyści współcześni nie boją się synkretycznego łączenia różnych fragmentów pochodzących z różnych kontekstów. Odmienne stany świadomości wzbudzane przez swoistą magię artystyczną (Nowosielski), hipnozę (Żebrowska), doświadczenia reinkarnacji i telepatii (Dudek-Dürer) są wzmagane przez samą synkretyczność zestawienia tego, co stare, z tym, co nowe, tego, co duchowe, z tym, co awangardowe, gnostycyzmu Steinera i Florenskiego z landrynkami, rogami byka, konopiami, świetlówkami i klockami lego (Kijewski i Kocur). To naprawdę postmodernistyczny neoszamański lot...

Medytacja

Jedną z najbardziej popularnych metod eksperymentowania z odmiennymi stanami świadomości w sztuce XX i XXI wieku jest medytacja. Zafascynowani medytacyjnymi technikami Dalekiego Wschodu, teozofią, różnymi nurtami okultyzmu i New Age artyści kolejnych awangard wpisali w proces twórczy medytację. W sztuce XX i XXI wieku pracownia abstrakcjonisty czy biała sala galerii częstokroć przeistaczały się w sale medytacyjne, gdy na przykład ukazywały dzieła klasyków abstrakcji Malewicza, Kandyńskiego, Klee, Rothko i in. Także w początkach XXI wieku sztuka abstrakcyjna łączy się z wyciszeniem, uproszczeniem i medytacją.

Jednym z artystów końca XX i początku XXI wieku, w twórczości którego przebija medytacyjna cisza, jest Koji Kamoji. W jego dziełach spotykają się kultura japońska i europejska, buddyzm *zen* i nowoczesna abstrakcja. W jednym z wywiadów artysta przytacza fragment wiersza Baskô: „Bądź bardzo, bardzo cichy, a wtedy zobaczysz rzeczy". „Wzajemne relacje pomiędzy stanem skupienia a rzeczami są dla mnie fascynujące. Dla mnie jakość obrazu zależy od siły skupienia" – mówił Kamoji (Kowalska 2001b: 101). Tutaj medytacyjna cisza łączy się z wrażliwością wobec świata. „Jeśli chodzi o sosnę, ucz się od sosny, a jeśli chodzi o bambus, ucz się od bambusa, co znaczy pozbądź się swego wymyślonego obrazu" – oto kolejny cytat z japońskiego poety przytaczany przez Kamoji'ego. Dla niego geometria jest medium medytacyjnym (tamże). Z kolei inny współczesny abstrakcjonista Mieczysław Knut, inspirujący się m.in. teologią apofatyczną, mówił: „Obraz jest emanacją. Jeżeli jest w nim ład to ten ład promieniuje i przemienia nas wewnętrznie. W swojej twórczości dążę do harmonijnego wyciszenia obrazu. [...] Maluję formy najprostsze, bo tylko takie pozwalają zatopić się w niczym niezmąconej kontemplacji" (Kowalska 2001b: 108). Roman Stańczak, znany z przedmiotów „przenicowanych" na drugą stronę, medytuje, by pogłębić ogląd rzeczywistości: „Mój sposób pracy polega na pewnej formie medytacji, nie śpię całymi nocami, obserwując siebie, dokonując egzegezy przeżyć z minionego dnia. W ciągu dnia postrzegam niezwykle wiele inspiracji, identyfikuję nowe media, nowe nośniki informacji, które pragnąłbym kiedyś zastosować" (Żmijewski 2008l: 323).

Medytacja stała się ważną częścią różnego rodzaju performansów i akcji. Marina Abramović i Ulay w swojej akcji medytowali przez kilkanaście dni po kilkanaście godzin dziennie bez przerwy, siedząc oparci o siebie plecami, związani ze sobą włosami. Każdego dnia godzinę przed końcem na salę wpuszczani 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. Odstępy 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. Ciągle 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" (Brogowski b.d.).

Ten opis doświadczeń medytacyjnych pokazuje transgresyjne nastawienie Abramović wobec własnych ograniczeń ciała i umysłu. W pewnym sensie każde doświadczenie jest „dobre", nawet ból, odkrywamy dzięki też tym trudnym doznaniom inne sfery rzeczywistości. Nie należy uciekać przed bólem ciała, gdyż „za nim" kryją się doświadczenia, których nie można przeżyć w codzienności poddanej prawom struktury. Medytacja jest dla Abramović drogą do doświadczeń liminalnych, do odmiennych stanów świadomości, których można doświadczyć w antystrukturalnej sferze sztuki.

Koreańska artystka, Kim Sooja, w uprawianych na ulicach medytacjach poświęconych ofiarom różnych kataklizmów (np. wojen) sięga do korzeni buddyjskich. Natalia LL w ramach „Seansu prywatnego (wewnętrznego)" w swojej poświęconej Polsce medytacji inspirowanej metodą św. Ignacego Loyoli, eksplorowała białą i czerwoną aurę (Natalia LL 2004i: 86). Wielokrotnie medytował w trakcie performansów także Andrzej Dudek-Dürer (np. „Invisible Time", „Introduction to"). Jeden z performansów trwał 48 godzin, obejmował wspólne artysty z publicznością sesje medytacji i pracy nad fotografią w fazie powstawania, wywoływania i obróbki (Kalendarium 2007: 92). W ramach projektu „Metafizyczna Muzyka Sitar" Dudek z kolei medytował na szczycie prekolumbijskiej Piramidy Słońca w Meksyku (*Kalendarium* 2007: 94).

Praktyki medytacyjne realizowane w polu sztuki, jak widać z tych kilku opisów, mogą prowadzić zarówno do ekstatycznych doświadczeń, w których medytujący doznaje swoistego „wyjścia na zewnątrz", któremu towarzyszy silne pobudzenie, jak też wiodą do stanu, nazwanego przez Eliadego „enstazą" (Eliade 1997: 92–94). Spotkanie z różnymi stanami świadomości bywa uzupełniane przez swoiste doznanie przebywania „poza świadomością", w którym panuje „wolność od doznawania". Artystyczna enstatyczność,

moim zdaniem, jest także odpowiedzią na ponowoczesną pogoń za przeżyciami, „hiperwidzialność" i estetyzację rzeczywistości prowadzącą do zaniku pełnego spektrum przeżywania (Baudrillard 2006: 111; Welsch 2004b: 254)[6].

Artystyczne praktyki medytacyjne wpisują się też w projekt „anestetyki" Wolfganga Welscha, który zakłada zerwanie „z tym, co estetyczne" i przejście „ku pełnemu zakresowi aisthesis" (doświadczenia zmysłowego) w „złożony dwoisty ruch estetyki i anestetyki" (Welsch 1996: 543, 544). Welschowi chodzi też o pozostawienie „ugorów estetycznych" i „rozwijanie »kultury plamki ślepej«" (Welsch 2005: 70–71). Anestetyka artystycznych medytacji – jak sądzę – jest właśnie Welschowską „szkołą inności" i zarazem wystąpieniem przeciw konsumpcji i hiperestetyzacji (Welsch 1996: 544). W czasie medytacji nic się przecież już nie konsumuje, nie zachodzą tu też procesy hiperestetyzacji oparte na przeładowaniu bodźcami z zewnątrz, obecne są tylko ciało i umysł medytującego i pojawiające się doświadczenia.

Narkotyki

Oczywiście, artyści sięgają do substancji prowokujących odmienne stany świadomości. Powszechnie artystów kojarzy się z alkoholem. Współcześni artyści chętnie przyznają się do spożywania innych substancji – tych, które w świadomości społecznej funkcjonują jako narkotyki. Na przykład ważny polski artysta Zbigniew Libera, łączony często z „kulturą zrzuty" i środowiskiem punkowym lat 80., przyznaje, że od dwudziestu lat pali „trawę" i haszysz, używa środków halucynogennych (LSD, grzyby). Według niego, konsumpcja tych substancji nie szkodzi, „najwyżej może pomóc". Jego „najmocniejszym doświadczeniem narkotycznym było wypicie naparu z bielunia". Artysta nie jest za to zwolennikiem „spidów": „amfy czy koki" (Żmijewski 2008k: 255–256). Autor sławnego „obozu koncentracyjnego" skonstruowanego z klocków Lego twierdzi, że narkotyki pozwalają podróżować w inne rzeczywistości", w „pewne światy", z których „szybko można [...] potem wyjść". Według niego kiedyś ludzie stosowali różne techniki manipulacji ciałem (np. biczowanie się, hodowanie „wrzodów i strupów", głodówki) po to, „aby ciało produkowało nadmiar adrenaliny" i „wydzielanie się histamin", „aby wywołać wizje". We współczesnym świecie służą do tego łatwe w użyciu narkotyki. „Nie wyobrażam sobie, żeby w dzisiejszym świecie nie mieć doświadczenia z narkotykami" – przyznał (Żmijewski 2008k: 257). Zresztą sam artysta stosował różne inne metody wprowadzania

[6] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

się w odmienne stany świadomości: głodówki, techniki modlitewne, mantrę, różaniec. Ta ostatnia technika może dziwić w tym kontekście, kojarzy się przecież z tradycyjnym katolicyzmem – Libera wyjaśnił: chodzi o „powtarzanie w kółko tych samych słów, skupianie się na nich".

> „Chodzi o to, by strumień świadomości, który przepływa przez ciebie, zatrzymał się. Takie skupienie i zatrzymanie potoku świadomości powoduje, że rozumiesz, że każda rzecz, która jest w tej chwili obecna w rzeczywistości, jest wyprodukowana przez ciebie. I tu jest jej źródło, a nie na zewnątrz. Rozumiesz wtedy jedność między tym, co zewnętrzne i tym, co jest tobą. Jesteś każdym dźwiękiem, wszystkim, co widzisz w danej chwili. Twoja świadomość nie odpływa. Jesteś teraz. Mówię o tym jako o technice, która ma spowodować, żeby się zatrzymać i znaleźć szkielet samozrozumienia" (Żmijewski 2008k: 256).

Wokół narkotyków stosowana jest – według artysty – „wielka polityczna manipulacja". Jesteśmy poddawani represji władzy, „która zmusza nas, by rzeczywistość była tylko tym, co ma towarową bryłę, którą można zważyć i zmierzyć, aby ostatecznie wycenić". We współczesnym świecie „duch, dusza, inny świat stał się wrogiem społeczeństwa z powodu narkotyków – nie wolno eksplorować tego świata. Jesteśmy zmuszeni, żeby pozostawać tylko tutaj" – mówił Zbigniew Libera. I zapytał retorycznie: „A dlaczego tamta rzeczywistość miałaby być gorsza od tej?" (Żmijewski 2008k: 257). Przyznał, że został artystą, „żeby się rozwijać i być akceptowanym", by buntować się legalnie. „A wyobraźcie sobie to wszystko bez hasła »sztuka«. Psychiatryk, dom dla nieuleczalnie chorych... tam zostałbym prawdopodobnie osadzony bezterminowo, jak wielu innych". Skonstatował: artysta (jak i naukowiec) „nie może być odpowiedzialny":

> „Jeśli artysta zaczyna być odpowiedzialny w tym sensie, to przekreśla możliwość rzeczywistych, uczciwych badań, które podjął. I nigdy nie dowiemy się, co jest tuż za rogiem, bo w trosce o nas samych zabroniono nam tam spoglądać. Artysta zatem musi być w tym sensie nieodpowiedzialny, aby zachować swój twórczy potencjał. Dlatego chcę być na terenie sztuki, bo to mi pozwala zachowywać nieodpowiedzialność" (Żmijewski 2008k: 258).

Niewątpliwie, widać tu wpływ romantycznego mitu artysty jako buntownika wyzwolonego i sprzeciwiającego się społeczeństwu mieszczańskiemu. Sztuka w tej perspektywie jest i musi pozostać wyzwolona z krępujących prawideł życia społecznego, ponieważ stanowi przede wszystkim pole nieograniczonej wolności. „Odpowiedzialność" tu kastruje „twórczy potencjał", gdyż nie pozwala dowiadywać się „co jest za rogiem" – nie pozwala otwierać się na „nowe". Przeznaczeniem artystów i – co zwraca uwagę – naukowców jest transgresja. Elementem takiego otwierania się na

nowe i „inne" ma być wolność we wchodzeniu w odmienne stany świadomości także za sprawą psychodelików.

Do używania substancji zmieniających świadomość przyznaje się otwarcie też Paweł Althamer. „Marihuana – stwierdził – to pomocnik, dobry duszek, jeśli go nie nadużyję, on mi w tym pomoże. To przewodnik", którego wykorzystuje artysta do wychodzenia poza ciało. Ważnym doświadczeniem była dla artysty podróż do Afryki i palenie afrykańskiej marihuany:

> „Moja dusza się tam rozdwoiła, gdyż nie opuszczał mnie duch afrykańskiej marihuany, który wszedł we mnie po pierwszym machu. Odczuwałem ekstatyczny zachwyt nad zwykłymi przedmiotami: kubkiem, kształtem widelca. Jedzenie było świętem. Och! Jakaż to rozkosz napchać brzuch! Obudziły się we mnie zdolności telepatyczne, więc przez dwa tygodnie nie otwierałem do nikogo ust. Nie wiem czy ktoś odczytywał moje myślowe komunikaty. Każdego dnia wiele godzin jechaliśmy ciężarówką przez pustynię. Przez cały ten czas śpiewałem: »Dzięki o Paaanie! Składamy dzięki, o wszechmogący nasz króóólu w niebie!«" (Żmijewski 2008c: 63).

Widać tu wpływ „Nauk don Juana" Carlosa Castanedy, w której to książce (co kontynuował w całej serii następnych, które jednak – jak sądzę – nie wywarły już tak piorunującego wrażenia na społeczność kontrkulturową) opisał on swoje rzekome spotkanie z meksykańskim czarownikiem (Castaneda 1997). Książka ta, wydana po raz pierwszy w 1968 r., szybko stała się swojego rodzaju „biblią" zarówno dla uczestników kontrkultury szukających wyzwolenia ze społeczeństwa konsumpcyjnego i z ograniczeń swego umysłu w psychodelikach i innych środkach zmieniających świadomość, jak i dla całego nurtu neoszamańskiego poszukującego dostępu do istoty rzeczywistości w adaptowaniu do warunków społeczeństwa późnej nowoczesności wyrwanych z kontekstu i zmienionych technik szamańskich i magicznych. Althamer – jak i Castaneda pod wpływem don Juana – przeżywa otwarcie oczu dzięki naturalnym środkom zmieniającym świadomość (w wypadku Althamera jest to marihuana), widzi rzeczywistość taką, jaka jest, i jej wymiar energetyczny, zyskuje zdolności magiczne (telepatia), budzi się w nim szacunek wobec różnych form bytu.

Althamer nie stronił też od „chemicznego oświecenia". Dzięki LSD, jak mówił, był w stanie pojąć „istotę nirwany", doznał „pełnego otwarcia wrót do Boga". Artysta przyznał, że ta droga nie była „naturalna", ale to było dla niego „wskazówką, aby odnaleźć ów stan w inny sposób" (Żmijewski 2008b: 53, 56; Żmijewski 2008c: 61). Ten punkt widzenia z kolei wiąże się z przekonaniem rozpowszechnionym wśród sporej części środowisk kontrkulturowych i związanej z nim psychologii transpersonalnej zaliczanej do Ruchu Nowej Ery o tym, że tzw. chemiczne oświecenie za sprawą chemicznych środków takich jak LSD, posiada jednakową moc eksplorującą

rzeczywistość, a przy tym jest łatwiejsze i szybciej osiągalne niż to, które przypada w udziale medytującym czy spożywającym naturalne środki jednocześnie. Oczywiście ważnymi tekstami tego „halucynogennego" trendu są „Drzwi percepcji" Aldousa Huxleya (1991) czy książki czeskiego psychiatry – Stanisława Grofa (np. Grof 1999).

Althamer używał różnych substancji w trakcie swoich performansów. W akcji „Kardynał" (1991 r.) palił marihuanę, siedząc w balii wypełnionej *papier mâché*, z którego 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 2005a: 39). Z kolei, na wystawie „Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu" Althamer (2005 r.) ukazał kilka filmów przedstawiających siebie wchodzącego w odmienne stany świadomości pod wpływem różnych technik i substancji: LSD (przyjmował razem z profesorem Grzegorzem Kowalskim z warszawskiej ASP – co było można zobaczyć na filmie), hipnozy, magicznych grzybów, Peyotlu, hipnozy, „serum prawdy" (substancji wykorzystywanej przez aparaty ścigania różnych krajów, której działanie miało skłonić przesłuchiwanych do prawdomówności), haszyszu i zabawy z córką, Weroniką (Kardasz 2005b: 11–12). Salę, w której zostały zaprezentowane te filmy, Althamer nazwał „ogrodem zen", bowiem wideo pełniły tam „rolę okien z widokiem na paralelne rzeczywistości, poprzednie wcielenia, odwieczny, duchowy aspekt nas samych, sferę *sacrum*, w której możliwa jest nawet bezpośrednia rozmowa z Bogiem" (tamże). Na filmie „Peyotl" widać artystę 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:

> „Chciałem tańczyć, biegać, skakać z radości. To była euforia. Oczywiście, po euforii przychodzi czas na refleksję, ponieważ pielęgnowanie Jego obecności wymaga przezwyciężenie 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" (Żmijewski 2005: 18, 19–20, 23).

Althamer – jak widać z tych opisów – bardzo umiejętnie wplata w sztukę swoje eksploracje „innych wymiarów". Eksperymentuje z różnymi sposobami wchodzenia w „inne stany": zanurzenie się w zimnej wodzie (wyżej opisana akcja „Woda, czas, przestrzeń"), zabawa z córką, hipnoza. Nie stroni też od substancji potocznie nazywanych narkotykami – „naturalnych" (marihuana, grzyby halucynogenne, peyotl itd.), a także „chemicznych" (LSD, „serum prawdy").

Warto tutaj dla przeciwwagi zaprezentować opinię o narkotykach innego polskiego artysty – Romana Stańczaka. Otóż według niego, „nie potrzeba narkotyków", wierzy on „w naturalny haj". W wywiadzie udzielonym Arturowi Żmijewskiemu, wymienił on naturalne „narkotyki", za które uznaje: „zaćmienie słońca, dwa tygodnie spędzone w zupełnej ciemności, dwa tygodnie w zupełnej jasności bez zachodu słońca, trzęsienie ziemi". Według niego, to są „zdarzenia niezwykle transportujące". „Wystarczy znaleźć się w odpowiednim czasie, na odpowiedniej szerokości geograficznej, żeby odczuć rzeczy niesłychane, podobne do sytuacji pukania we wrota Świętego Piotra" – twierdzi (Żmijewski 2008l: 327).

Jak widać z tych kilku przytoczonych wypowiedzi i opisanych przedsięwzięć, artyści spożywają substancje wprowadzające w odmienne stany świadomości nie tylko po to, by przygotować się do procesu twórczego poprzez poszerzenie wyobraźni – samo spożywanie i wywołane nim stany świadomości oraz towarzyszące temu zachowania stają się częścią sztuki, jednym z jej rytuałów. Artysta – w tej perspektywie – nie jest i nie może być odpowiedzialny, gdyż ma być otwarty na niepoznane – staje się kimś w rodzaju kapłana, maga, szamana – przewodnika dla innych po bezdrożach świadomości i nieświadomości. Artystyczne poszukiwania odmiennych stanów świadomości oczywiście dobrze wpasowują się w ponowoczesną pogoń za wrażeniami[7] – w tym sensie są częścią struktury, ale też mają – w zamierzeniu autorów – charakter anstystrukturalny: są wyraźnie transgresyjne – mają dekonstruuować system społeczny; sięgają też sfery liminalnej, inicjują w znaczenia niedostępne w „normalnych" stanach świadomości.

Rytuał

Tak jak „dziki" interesował kolejne pokolenia awangardzistów, tak też fascynują ich rytuały społeczeństw tradycyjnych. Fascynacja rytuałem zaznaczyła się chyba najmocniej w mediach procesualnych (happening, performans, *body-art*, *video-art* itp.) Słynny polski performer, Zbigniew

[7] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

Warpechowski, źródła sztuki performansu wywodził „od zarania kultur, w szerokiej motywacji, od obrzędów, seansów mistycznych, zaklęć, poezji i muzyki improwizowanej" (Warpechowski 1984: 174). Jerzy Nowosielski nawiązywał w jednym z wywiadów do inspiracji, które stały się podstawą cyklu obrazów pt. „Villa dei misteri" (od 1968 r.):

> „Była to willa w Pompejach, położona już poza murami miasta, gdzie jakieś tajne bractwo religijne odprawiało obrzędy o charakterze niecenzuralnym wykorzystujące pewne elementy misteriów Bliskiego Wschodu. Było to głęboko okultystyczne w stosunku do powszechnej świadomości religijnej czy obrzędowej Rzymian tego okresu. O niecenzuralności tych orgii najlepiej świadczy fakt, że w salce, w której umieszczono cykl obrazów ilustrujący przebieg obrzędu inicjującego w miejscu najważniejszym, tam gdzie powinno znaleźć się rozwiązanie, już w czasach antycznych wybite zostało okno. Zastąpiło ono scenę stanowiącą zwornik akcji całego misterium. Villa dei misteri jest to po prostu wnętrze, w którym się dzieją rzeczy tajemne, takie, które powinny być ukryte przed dzienną świadomością porządnego człowieka" (Podgórzec 1985: 162).

Artystyczne obrzędy są ukierunkowane na różne cele. Kantor na przykład odnalazł w rytuale 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 wciągać przedmiot w sferę sztuki" (Kantor 2005: 305). „Zabieg ten (rytuał) – pisał – 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 ambalażu – 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"
(Kantor 2005: 337–338).

Kantor, opakowując ludzkie ciało, „wyrwał" je z „uzależnień i stosunków życiowych" – ze świata struktury, chciał, aby ciało „pozostało sobą". W trakcie tego działania rozpuścił się fundamentalny dla zachodniej cywilizacji podział na podmiot i przedmiot, będący fundamentem świadomego indywidualnego ego, pozostał trans „samej szaleńczej i bezcelowej czynności" – liminalności.

Rytuały przejścia szczególnie interesują artystów. Oto opis instalacji wideo „Przejście" (1996 r.) Billa Violi:

„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 2007b: 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). Użyte przez autora symbole ognia i wody mają starą historię – są żywiołami obecnymi w alchemii, są archetypami pojawiającymi się w różnych tradycjach religijnych: ogień to duch, zniszczenie, oczyszczenie, przemiana; woda to życie, początek nieświadomość (Eliade 1999: 265, Jung 1993a: 37). Tytuł tej pracy wprost odwołuje się do obrzędów przejścia. Viola posługuje się też w komentarzu określeniami, które posiadają konotacje religijne i inicjacyjne: śmierć, odrodzenie, transformacja, są składnikami inicjacji; transcendencja jest jednym z celów wielu praktyk religijnych; wyzwolenie z ograniczeń ziemskich jest marzeniem chrześcijan, wyzwolenie z ograniczeń samsarycznych z kolei jest pragnieniem joginów i buddystów; oczyszczenie, *katharsis* stanowi składnik przeżycia religijnego jako takiego[8]. Muszę przyznać, że ten rozbudowany potencjał symboliczny dzieła Violi wyrywa widza – czego doświadczyłem osobiście – z „codziennego" stanu umysłu, zaaferowania doczesną stroną życia.

Działania rytualne, także o charakterze inicjacyjnym, są zauważalne w akcjach 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, s. nlb.).

Abramović – o czym pisałem w rozdziale „Ciało" – dokonuje brutalnych i absurdalnych z punktu widzenia „normalnej" świadomości operacji na ciele: wycina na nim gwiazdy, leży na bryłach lodu czy – jak w projekcie „Spirit House" (1999 r.) – biczuje się. W tej ostatniej akcji – co z punktu widzenia

[8] Zob. rozdział „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", podrozdział „*Sacrum*, inicjacja, transgresja".

moich rozważań jest bardzo istotne – Abramović skorzystała z inspiracji praktykami chrześcijańskich ascetek. Też przecież medytowała z Ulayem, korzystając z inspiracji dalekowschodnich[9]. Artystka ta świadomie – jak wyżej pisałem – przekracza granice swojego strachu, celem czego jest transformacja – do czego też namawia widzów/uczestników swoich performansów (w: Goldberg 1995: 11, za: Ujma 2000: 77). Poszukuje w ciele możliwości transformacyjnych i inicjujących – wprowadzających w nieznane aspekty rzeczywistości. Jej akcje – co często jest sugerowane przez formę, treść czy nawet tytuły („Spirit House", „Lost Souls") – przywołują duchowe skojarzenia. Rzeczywiście: przez ciało wiedzie jej droga do duchowości – co trzeba podkreślić – do nowej duchowości, tej, która podlega indywidualnemu wyborowi, dobrze się komponuje z ponowoczesnym synkretyzmem, nie zaprzecza ciału – a wręcz odwrotnie – komponuje się z cielesnością i jest „zasilana" przez zapomniane w nowoczesności możliwości ciała.

Formą inicjacji dojrzałościowej, lub raczej jej pozostałością jest we wspólnocie katolickiej Pierwsza Komunia. Mirosław Bałka w ramach pracy dyplomowej zrealizował projekt pt. „Pamiątka Pierwszej Komunii Świętej" (1985 r.). Obrona dyplomu, mająca charakter performansu, 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" (Jakubowicz 2001: 88). Jak przyznał artysta, akt rzeźbienia, proces przygotowywania i sama 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).

---

[9] Zob. rozdział „Odmienne stany świadomości", podrozdział „Medytacja".

„Pamiątka Pierwszej Komunii Świętej" nie jest wyłącznie przypomnieniem ważnego momentu biografii, to nie tylko rzeźba, która stała się widomym znakiem zdarzenia artystycznego. To rytuał odwołujący się do ważnego, indywidualnego przeżycia, nawiązujący też do ludowej obrzędowości. Bałka wprost ukazuje rytuał włączenia dziecka do wspólnoty katolickiej, będący jedną z faz inicjacji dojrzałościowej. Wbicie szpilek w serce jest w tym rytuale zadaniem ran inicjacyjnych, które są konieczne do tego, by wkroczyć w świat dorosłych. I tu trzeba podkreślić, że ten rytuał został przefiltrowany przez indywidualne przeżycia twórcy i zreinterpretowany w języku sztuki końca XX wieku – nie kojarzy się on z tradycyjną formą tego obrzędu, ani też nie niesie tych znaczeń, w który jest wyposażony rytuał pierwszej komunii poza polem sztuki – w życiu polskiego społeczeństwa przełomu XX i XXI wieku – wśród których na czoło wybijają się treści konsumpcyjne i statusowe (podkreślenie pozycji społecznej).

Ważne doświadczenia z własnego życia wykorzystał w swojej rytualnej akcji, bogatej w symbolikę inicjacyjną, Krzysztof Bednarski – na studiach w Akademii Sztuk Pięknych, w ramach przedsięwzięcia Grzegorza Kowalskiego „Ludzie/zwierzęta" opowiedział o swym traumatycznym przeżyciu:

> „Opowiedziałem mu taką historię (najwcześniejszy obraz, jaki zapamiętałem z dzieciństwa): zgubiłem się w lesie, przerażony i zapłakany położyłem się w legowisku saren, spałem w nim, cały byłem w sarniej sierści. Opowiadając to, kruszyłem chleb na brzuch mojej ciężarnej żony kilka dni przed rozwiązaniem [...], aż pozostał pusty, wydrążony bochenek. Obraz wydrążonego chleba wciąż powraca. Moje rozumienie rzeźby można sprowadzić do tego wydrążonego bochenka" (Żmijewski 2008e: 95).

Bednarski cofnął się w tej akcji do ważnego traumatycznego wspomnienia z dzieciństwa, tym samym spotkał się ze swoim strachem, co – w myśl wypowiedzi Abramović – ma charakter transformujący. Z opowieścią o małym chłopcu została skojarzona akcja związana z oczekiwanym dzieckiem artysty – spotkał się tu więc dorosły ojciec z zagubionym chłopczykiem – „dzieckiem wewnętrznym" artysty, jak też tym, które było w łonie jego żony. Można powiedzieć, że artysta narodził się kilka razy: pierwsze narodziny to fizyczne przyjście na świat artysty, drugie – to te, które nastąpiły po spędzeniu nocy w legowisku saren (z punktu widzenia symbolicznego nieważne jest, czy był to sen, czy „realna" rzeczywistość), trzeci raz Bednarski narodził się w wyniku tej akcji – integrując traumę z osobowością dojrzałego mężczyzny, ojca, twórcy. Dodatkową symbolikę niesie „pusty, wydrążony bochenek", który kojarzyć się może z przerażającą pustką i strachem doświadczanym przez zagubionego chłopca, jak też z duchowym doświadczeniem pustki, które jest częścią np. tradycji buddyjskiej. Ten rytuał Bednarskiego ma charakter prywatny – chodzi tu

o indywidualne przeżycie artysty, co niewątpliwie mogło się ukształtować pod wpływem (po)nowoczesnego indywidualizmu. Widać tu też wpływ dyskursu psychoterapeutycznego (powtórne doświadczanie traum w celu ich zintegrowania), jak też – być może nieuświadomiony przez artystę – wpływ nowej duchowości poszukującej nowo-starych form rytuału. To przedsięwzięcie bardzo dobrze pokazuje – jak sądzę – proces „powtórnego zaczarowania świata"[10].

Artystą wyraźnie zainspirowanym praktykami transformacyjnymi, w szczególności szamańskimi, był Joseph Beuys. W ramach sławnej akcji, przez kilka dni zamknięty w galerii mieszkał z kojotem. Oto fragment opisu performansu „Lubię Amerykę i Ameryka lubi mnie" z 1974 r.:

> „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 ręku 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 zwijał 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).

Jak wskazuje Eliade, kojot jest niezwykle ważnym zwierzęciem w mitologii wielu plemion Ameryki Północnej, które ukazują go jako istotę „tajemniczą", „paradoksalną" i zarazem „nadprzyrodzoną", przeciwnika Boga, z którym rywalizuje, i którego nieraz krytykuje (np. zarzuca Bogu, że nic nie zrobił dla ludzkiego szczęścia) i niszczy z rozmysłem boże dzieło. Sprowadza na świat śmierć, która z kolei wtajemnicza w ezoteryczną mądrość (Eliade 1997a: 208–209). Kojot jest wcieleniem trikstera, archetypu kulturowego przejawiającego się w postaci „boskiego oszusta", żartownisia, błazna, który mocą swych trików naucza człowieka, odsłania przed nim te aspekty wiedzy, których nie da się przedstawić w sposób poważny. Tym

[10] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", podrozdział „Powtórne zaczarowanie świata".

samym wydaje się, że Beuys, obcując z kojotem, świadomie (na co wskazują jego akcje i wypowiedzi) wchodzi w przestrzeń oddziaływania archetypu trikstera.

Działania Beuysa wpisują się w wizję Bataille'a, który pisał: „Zwierzę otwiera przede mną głębię, która mnie przyciąga i jest mi bliska. Głębię tę w jakimś sensie znam: to moja głębia. Jest ona również tym, co wobec mnie najodleglej tajemne, co zasługuje na owo miano głębi oznaczającej dokładnie to, co mi umyka. Lecz to także poezja..." (Bataille 1996: 23). Eliade wskazywał, że według ideologii szamańskiej „przyjaźń ze zwierzętami i poznanie ich języka są oznakami raju" (Eliade 1999: 78). Szaman, wchodząc w trans, mówi „językiem zwierząt": „rozmowa ze zwierzętami lub ich inkorporacja przez szamana [...] stanowią preekstatyczny etap seansu" (Eliade 1999: 78). To właśnie dzięki zażyłości ze zwierzętami szaman może zdobyć moc umożliwiającą wyruszenie w podróż po zaświatach.

Beuys skorzystał w swojej akcji ze starego scenariusza magicznego: odnalazł „inne" w kontakcie ze zwierzęciem. Jak widać, Beuysowi zależało na odbudowaniu zapomnianego związku człowieka ze światem zwierząt. Zwierzę nie uczestniczy w świecie nakazów i zakazów struktury, jest wolne od kulturowych konwencji, jego światem jest instynkt, jego mocą jest nić wiążąca go ze światem natury. Na tym polega zresztą utożsamienie bóg-zwierzę. Beuys dodatkowo nawiązał kontakt z archaicznymi źródłami duchowymi Ameryki, dla których boski Kojot jest jedną z podstawowych postaci. Ta praca ma charakter rytuału: Beuys, wychodząc ze sfery strukturalnej, wkroczył w antystrukturę, w obszar liminalny. Lecz też – moim zdaniem – ta akcja ma charakter dekonstruujący: Kojot, symbol rdzennej Ameryki, jest zamknięty w klatce, tak jak rdzenna ludność Ameryki Północnej została wypchnięta do rezerwatów. To nie tylko rytuał, w którym artysta przekracza granice świadomości, lecz też akcja, w której upomina się o „innych" – przedstawicieli mniejszości etnicznej usuniętych z głównego nurtu życia społecznego. Beuys przypomina historię Ameryki i odkopuje stary mit, który jest konkurencyjny wobec mitu konsumpcyjnego – „American Dream".

Działania rytualne mogą być też elementem edukacji młodych artystów. Niewątpliwie na postawę twórczą Althamera, Kozyry i wielu innych ważnych artystów, wpłynęły eksperymenty, które przechodzili w trakcie studiów w warszawskiej ASP w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego. Oto opis jednej z takich akcji:

> „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 – przyp. K. Sien-

kiewicz). 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 wegetację, 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 – przyp. K. Sienkiewicz). [...] Grzegorz Kowalski odlał swe stopy w gipsie, siedząc na krześle. »Bezruch prawie trupi, powielenie. Trup siedzący, jak u Inków« – komentuje Żmijewski (Żmijewski 1993: 11 – przyp. K. Sienkiewicz). 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 – przyp. K. Sienkiewicz)" (Sienkiewicz 2006).

Opisana akcja jest swoistym rytuałem – zabawą. Z jednej strony widać tu elementy zaczerpnięte z zachowań i symboli pojawiających się w przednowoczesnych mitach i rytuałach przejścia (drewniana skrzynka kojarząca się z trumną, nagość, odcisk stóp, proces „odżywania") lub wzorowane na nich, z drugiej – zachowania podyktowane kaprysem uczestników, charakterystyczne dla nowoczesności (picie piwa, palenie papierosów), także o wymowie erotycznej. Nie było w tej akcji nic podporządkowanego tradycji, wszystko zależało od wyobraźni, odwagi uczestników i zapewne od konwencji artystycznych. Rytualność i tej akcji jest wpisana w ponowoczesny indywidualizm. Mimo swoistej dowolności zachowań, ten rytuał ma charakter antystrukturalny: w tym przypadku można mówić o wejściu w sferę liminalną (doświadczenia graniczne – w tym wypadku symbolizowana m.in. przez „skrzynię z trupem"), jak też w sferę *communitas* (doświadczenia wspólnoty rytualnej).

Pracownia Kowalskiego, z której wywodzą się ważni artyści: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Monika Zielińska, Artur Żmijewski i inni, jest jednym z ważniejszych miejsc, w ramach których studenci i artyści mogą tworzyć sztukę rozumianą jako proces doznawania, zgodnie z poglądami Kowalskiego o prymacie doświadczenia nad dziełem pojmowanym jako materialny efekt twórczości. Zresztą, według profesora warszawskiej ASP, sztuka jest „poszerzeniem ludzkiego doświadczenia", a „rola artysty to rola szamana, nawiedzonego" (Kowalski 2008: 171; Żmijewski 2008g: 170). I tu,

w słowach profesora Akademii, jak też w ćwiczeniach, które stosuje we własnej pracowni, widać to, co już wcześniej było sygnalizowane w wypowiedziach i działaniach innych twórców: artysta – w tej optyce – to ponowoczesny „szaman", który powinien „podróżować" po różnych krainach świadomości, jego główne zadanie to przekraczanie granic doświadczenia. O tej metodzie dydaktycznej pisał Stach Szabłowski:

> „W Pracowni Kowalskiego studenci prowadzili najróżniejsze eksperymenty psychofizyczne, w których materiałem doświadczalnym były najczęściej ciało i świadomość samych eksperymentatorów. Poddawanie ciała ekstremalnym warunkom, doświadczenia z bólem, deprywacją sensoryczną, szamanizmem, transami, odmiennymi stanami świadomości, środkami halucynogennymi" (2002: 131).

Motywy transgresyjny i inicjacyjny są tutaj niezwykle wyraźne – przekroczenie dokonujące się w ramach zajęć na Akademii ma zapewnić głęboki wgląd w „inne" sfery świadomości. Wychodzenie ze świata struktury i wchodzenie w antystrukturalną sferę liminalną zostało wpisane w program studiów[11].

Jak pisałem wyżej, rytuały sztuki współczesnej są podporządkowane różnym celom: Kantor chciał „wyzwolić" przedmiot, Viola ukazywał transformacyjną moc żywiołów i emocji, Nitsch, Kozyra i Janin spotykali się ze śmiercią – poszukiwali oni w rytuale sakralnej przestrzeni. W trakcie performansu – pisała Sabine Gova – „Podmiot jest dosłownie wciągany do nowej przestrzeni, gdzie urzeczywistnia się w czasie i przestrzeni". Sztuka performansu włącza w zbiorowość, pozwala nie tyle oglądać, a „współuczestniczyć", co w efekcie prowadzi do „samopoznania" (Gova 1984: 74). Według Viany de Rosa Conti, widz w performansie „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". W sztuce performansu „dystans pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią znika prawie całkowicie", „dystans pomiędzy artystą a jego dziełem, między rzeczywistością a przedmiotem" zostaje w ogóle wyeliminowany. Performer „ma na celu zaangażowanie wszystkich »poziomów« percepcji u publiczności" i osiągnięcie „stanu myślenia »totalnego«". „Estetyka przesuwa się na obszar egzystencji, na obszar samopoznania" (De Rosa Conti 1984: 66–67). Rytuały artystyczne, jak i te „prawdziwe" – „stare", „rdzenne", „pierwotne", są

[11] Oczywiście odbywa się to tylko w ramach pracowni jednego z wielu wykładowców, nie jest to (jeszcze?) główny trend nauczania artystów. Tym niemniej pracownia Kowalskiego zajmuje bardzo istotne miejsce na mapie polskiej sztuki, z niej pochodzą – jak wspominałem – bardzo ważni artyści średniego pokolenia.

ukierunkowane na połączenie jednostki z grupą, integrację świadomości jednostkowej i nieświadomości grupowej – co niewątpliwie wskazuje na Jungowskie inspiracje. „Zerwanie ze starymi przyzwyczajeniami – pisała Viana De Rosa Conti – ma na celu przywrócenie do życia zmysłowości kolektywnej" (De Rosa Conti 1984: 67–68). Performerzy często mówią o „przechodzeniu samego siebie":

> „Podmiot urzeczywistnia się tym bardziej, im bardziej usiłuje przejść samego siebie, afirmując przez to swoje ciało i własne granice odporności fizycznej i psychicznej. [...] Istotą performance jest to, że wywołuje ono przemiany w jednostce lub w grupie, to, że wyzwala on przerost mocy, a równocześnie pewną współzależność fizjologiczną, psychiczną i kulturową" (Gova 1984: 73).

Performans, jako rytuał, ustanawia wspólnotę. Henryk Gajewski pisał:

> „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" (Gajewski 1984: 12–13).

Ulay w wywiadzie powiedział: „w performance'ach daję się ludziom w jak najpełniejszy sposób" (Brogowski b.d.).

Już pobieżny rzut oka wskazuje, że rytuały artystów nie wpisują się w konkretną tradycję religijną, a raczej kontynuują tradycję indywidualizmu europejskiego, nie stroniąc jednak od inspiracji religijnych.

> „Nowoczesność – według Marii 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, zrzeka 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 niezmienne – do granic eksploatuje przemijalność. [...] Wartości, które zostają przywołane, uwspółcześnione częstokroć stoją w sprzeczności z dawnym przesłaniem" (Popczyk 2002: 152–153).

Podstawą artystycznego rytuału jest indywidualność performera, a nie kolektywny mit. Wyraźnie o tym mówił Joseph Beuys, akcentując jednocześnie indywidualistyczny aspekt „nowej duchowości" i 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). Na przykład według Zbigniewa Warpechowskiego improwizacja w sztuce performansu umożliwia zwrócenie się „do wewnątrz", „ogniskowanie napięć", „w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwiają twórcze rozładowanie, katharsis" (Warpechowski 1984: 174). Grzegorz Dziamski pisał o „rytualistycznym nurcie performansu":

> „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. Z reguły są to przeżycia szpitalne lub inne związane z zagrożeniem życia sytuacje, które odnaleźć można w życiorysach Josepha Beuysa, Terry Foxa, Bena D'Armagniaca, Chrisa Burdena, Petra Štembery i wielu innych" (Dziamski 1984: 36–37).

Nam June Paik, „artysta globalny", łączący w swej twórczości elementy i doświadczenia z różnych kultur (Japonia, Korea Południowa, Niemcy, Stany Zjednoczone), tworzył swoiste „inicjacje upokorzenia, poniżenia, zagrożenia i szoku", których zadaniem było wyrwanie widza (np. krytyka sztuki) z jego konwencjonalnego, bezpiecznego świata i codziennego stanu umysłu (Graevenitz 1991: 52 i nn.; Rennert 2009a: 29, 22, 27 przyp. 85).

Performanse, happeningi i inne akcje wykraczają też poza zdrowy rozsądek, wymykają się kryterium rozumu, efektywności, służą doświadczaniu jednostkowemu i grupowemu, otwierają świat emocji. Artyści nierzadko 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" (Mifflin 1992: 84, za: Giżycki 2001: 110).

> „Próbuje się wytworzyć – pisał Stefan Morawski – coś w rodzaju paraspektaklu, paraobrzędu, a także coś w rodzaju święta, w którym widz zmienia się we współautora [...]. Nieustanna penetracja samego siebie i otoczenia, uautentycznienie i intensyfikacja przeżyć, dążenie do stanów ekstatycznych – oto co ma zastąpić produkowanie dzieł usychających powoli w muzeach, niezdatnych do tego, żeby obalać fetysze i wyzwalać z alienacji" (Morawski 1985: 293, za: Zeidler-Janiszewska 2006: 25).

Staro-nowe rytuały artystyczne sprzeciwiają się biurokratycznemu regulaminowi, specjalizacji i masowości zarazem, rozdrobnieniu i unifikacji, mają połączyć to, co indywidualne, z tym, co całościowe. Ukazują *numino-*

sum i – szczególnie często – *mysterium tremendum* (por. Otto 1999). W sztuce współczesnej – jak przyznał niechętny Jean Clair – „następuje prawdziwa konfrontacja z cierpieniem i złem" (Clair 2007: 73). Akcje, performanse, happeningi w tym sensie są rytuałami, że są **ważne**, 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":

> „Artysta staje się wtedy jakby przewodnikiem lub głównym wykonawcą parareligijnego działania, które w efekcie zahacza o stany świadomości wielu ludzi wciągniętych w akcję, albo też po prostu w zrytualizowanej akcji nawiązuje pozawerbalny kontakt z wieloma odbiorcami. Kontakt ów może wytwarzać jakby całe sfery ponadindywidualnych empatii, a tacy artyści, jak Bereś, Hajos, Natalia LL, Ontani, Pinińska, Schneemann czy Warpechowski, demonstrują nam to. Pułapem osiągnięć jest tu często stan ILUMINACJI, a niektóre propozycje sztuki próbują odbiorcom odsłonić wciągnięcia się autorów w sferę otwartej samoświadomości" (Kostołowski 2005d: 293, por. Eliade 1991: 91).

Zdaniem Ryszarda Kluszczyńskiego „Zadaniem sztuki jest wypełniać społeczne funkcje adaptacyjne, kreować i przeprowadzać rytuały przejścia, oswajać z nadchodzącym nowym światem" (Kluszczyński 2001: 78, za: Zydorowicz 2005: 229).

Uważam, że różnie pojmowana rytualność jest jednym z głównych wymiarów sztuki współczesnej. Krystyna Czerni zainteresowanie rytuałem nazwała „liturgizacją" działań artystycznych (Czerni 1989: 191). Zgadzam się z tą intuicją: akcje artystyczne stały się misteriami, odwołującymi się czy to do mitycznych korzeni, czy też do samej zmitologizowanej historii sztuki, a artysta (zgodnie z na nowo wciąż interpretowaną tradycją romantyczną) jest „szamanem", „prorokiem", przewodnikiem po „innych" światach lub po „innych", zapomnianych, przemilczanych lub ukrytych przestrzeniach rzeczywistości. Proces ten rozgrywa się – jak sądzę – w dwóch wymiarach: strukturalnym i anstytsrukturalnym. W strukturalnym wymiarze działania artysty, obleczone splendorem instytucji pola sztuki, są nabożnie przyjmowane przez publiczność jako coś, co wprawdzie jest niezrozumiałe, lecz posiada swoisty kapitał symboliczny, performanse i happeningi są więc traktowane jako swoiste misteria *sacrum* zorganizowanego. W antystrukturalnym wymiarze działania artysty traktuje się jako przerażające, szokujące, z gruntu dziwaczne i odległe od życia codziennego, często niebezpieczne, odwołujące się do działań, które raczej przypominają świat tajemniczy i przednowoczesny niż współczesny. Artysta, często odwołując się do dzikości (różnie pojmowanej), sam staje się „innym" dzikim – „sza-

manem" odlatującym w różne niebezpieczne rejony *sacrum* niezorganizowanego[12].

Proces rytualizacji sztuki (przejawiający się najmocniej w mediach procesualnych (*action painting*, happening, performans, akcje, wideo) dobrze wpisuje się też w ponowoczesne zaczarowanie świata, o którym pisał Bauman, i w powrót treści wypartych, o czym z kolei pisał Giddens[13]. Klarowność i rozumność nowoczesności ustępuje tu miejsca tajemnicy i emocjonalności niedawno jeszcze usuwanej z nowoczesnego projektu życia i świata. Rytualizacja jest oczywiście obliczona na pogoń za wrażeniami; poszukiwanie doświadczeń szczytowych, które niegdyś były zarezerwowane – jak wskazywał Bauman – dla elity religijnej, a dziś uległy demokratyzacji; poszukiwanie autentyczności; różnie pojmowane transgresje; eksploracje rozmaicie rozumianej „inności"; działania, które – wedle intencji autorów – mają mieć charakter dekonstruujący system społeczno-kulturowy.

Pracownie artystów i galerie sztuki, a nawet akademie, stały się laboratoriami, w których medytuje się; stosuje się hipnozę i automatyczne pismo; bada się wpływ psychodelików; restytuuje rytuał i tworzy jego ponowoczesne wersje – słowem: eksperymentuje się z odmiennymi stanami świadomości czy – jak tego chciał Bell – poszukuje się „nowej wrażliwości" (Bell 1994: 68–69)[14].

[12] Zob. rozdział „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", podrozdział „*Sacrum*, inicjacja, transgresja".

[13] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", podrozdział „Powtórne zaczarowanie świata".

[14] Zob. tamże.

9

Dionizyjska sztuka współczesna?

Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki: artystyczna moc całej przyrody objawia się tu wśród dreszczów upojenia ku najwyższej rozkoszy Prajedni.

Fryderyk Nietzsche (2006: 22)

Fryderyk Nietzsche nie był szczególnie przychylny sztukom plastycznym, bowiem – jak napisał w „Narodzinach tragedii"– są owładnięte przez żywioł apolliński, ich istotą jest przedstawienie i potwierdzenie świata zjawisk. Nietzsche pisał wręcz o usidleniu poprzez „uwodną zasłonę piękności sztuki" (Nietzsche 2006: 79). Złuda apollińska – przedstawienie zjawiska, pozoru, zewnętrznego obrazu rzeczy skazuje sztuki te na zakłamanie: „tu przezwycięża Apollo cierpienie jednostki świetlanym uświetnieniem wieczności zjawisk, tu zwycięstwo odnosi piękno nad nieodłącznym od życia cierpieniem, ból zostaje w pewnym znaczeniu kłamliwie wymazany z rysów przyrody" (tamże: 74–75). Sztuka dionizyjska (której najpełniejszym upostaciowieniem jest muzyka) też chce „nas przekonać o wiecznej rozkoszy istnienia", lecz robi to w inny sposób niż sztuki apollińskie: wskazuje, „że rozkoszy tej winniśmy szukać nie w zjawiskach, lecz poza zjawiskami" (tamże). Apolliński indywidualizm zostaje przełamany, tak jak niegdyś działo się w trakcie dionizyjskiego święta: „Jednostka z wszystkimi swymi granicami i miarami, zanikała tu w samozapomnieniu stanów dionizyjskich i zapominała o apollińskich ustawach" (tamże: 29). Samozapomnienie – przekroczenie granic indywidualnego „ja" w istocie jest aktem wyzwolenia, powrotu człowieka do „Prajedni" i zerwania zasłony:

> „Pod czarem Dionizosa zawiera znowu związek nie tylko człowiek z człowiekiem, także obca, wroga, ujarzmiona przyroda święci znów święto pojednania ze swym marnotrawnym synem, człowiekiem. [...] Teraz niewolnik jest wolnym człowie-

> kiem, teraz pękają skrzepłe, nieprzyjazne odgraniczenia, które niedola, samowola i »moda bezczelna« ustanowiły między ludźmi. Teraz, wobec ewangelii harmonii światów, czuje każdy z bliźnim swym nie tylko zjednoczonym, pojednanym, stopionym, lecz jednością – jakby przedarła się zasłona Mai i tylko w strzępach jeszcze trzepotała nad Prajednią" (tamże: 22).

Już wiadomo: świat nie da się pojąć (i „usprawiedliwić"!) w kategoriach moralnych, lecz estetycznych. Już wiadomo: świat i człowiek jest dziełem sztuki, jest całością. W związku z tym artysta dionizyjski nie ukrywa – tak jak to robi twórca wcielający pierwiastek apolliński – żadnego aspektu istnienia. Sztuka spod znaku Dionizosa – jak chciał tego Nietzsche – nie mami, nie ucieka przed odkrywaniem cierpienia, które jest wpisane w egzystencję. „Prarozkosz" jest czerpana „nawet z bólu" (tamże: 104). W dionizyjskich świętach „cały nadmiar przyrody w rozkoszy, cierpieniu i poznaniu, rozbrzmiewał aż do przeraźliwego krzyku". Rozkosz i ból splatają się w prawdę „nadmiaru" i sprzeczności: „Nadmiar odsłonił się jako prawda, sprzeczność, rozkosz z boleści zrodzona przemawiała z serca przyrody" (tamże: 29).

Nietzsche jednak nie był na tyle naiwny, by zupełnie wyrzucić pierwiastek apolliński ze sztuki – złuda apollińska przecież „ma nas uwolnić od dionizyjskiego naporu i nadmiaru":

> „[...] wyrywa nas żywioł apoliński z ogólności dionizyjskiej i budzi nasz zachwyt dla jednostek; z nimi wiąże nasze wzruszenie litosne, nimi zadowala zmysł piękna, spragniony wielkich i wzniosłych kształtów; przesuwa przed nami obrazy życiowe i pobudza nas do myślowego ujęcia zawartego w nich rdzenia życia. Ogromną potęgą obrazu, pojęcia nauki etycznej, sympatycznego wzruszenia wyrywa żywioł apolliński człowieka z jego orgiastycznego samounicestwienia i wznosi go ponad ogólnością dionizyjskiego zdarzenia do złudy" (tamże: 93, 94).

Dopiero zjednoczenie obu żywiołów stanowi podstawę pełnego dzieła sztuki, którego wcieleniem była grecka tragedia. W niej świat zjawisk jest doprowadzony „do granic, u których świat ten zaprzecza samemu sobie i stara się znów schronić z powrotem w łono prawdziwej i jedynej rzeczywistości", zachodzi tu „obrazowanie mądrości dionizyjskiej środkami apollińskimi sztuki" (tamże: 96). Nietzsche pisał w tym kontekście o artyście ulegającym dionizyjskiemu upojeniu i apollińskiemu snowi: „gdy w dionizyjskim upojeniu mistycznym wyzuciu się z siebie pada samotny, na uboczu od chórów marzycielskich i gdy wówczas apollińskie działanie snu własny stan jego, tj. jego jedność z najwnętrzniejszą przyczyną świata objawia się w przenośni obrazu sennego" (tamże: 23).

Uważam, że idee Nietzschego pomagają pojąć pewne aspekty sztuki XX i XXI wieku – bowiem to, co autor „Narodzin Tragedii" nazwał

pierwiastkiem dionizyjskim, jest szczególnie interesujące dla współczesnych artystów. Sztuki plastyczne w XX wieku w wymiarze antystrukturalnym odrzuciły swe stare zadanie: przedstawiania pozoru, zewnętrznej strony rzeczywistości, w epoce estetyzacji rzeczywistości (a więc dominacji pierwiastka apollińskiego, który cały czas – trzeba dodać – rządzi wymiarem strukturalnym sztuki) zerwały z tradycyjnie pojętym pięknem. Nie upiększają świata, nie potwierdzają go w wyidealizowanej formie. Nie ukrywają cierpienia i bólu. Wręcz odwrotnie, chętnie o nim mówią, co wiele osób wyprowadza z równowagi. Odważnie mówią o brzydocie, okropności, ohydzie. Nietzsche na sobie postawione pytanie: „Jak może brzydota i rozdźwięk, treść mitu tragicznego, budzić rozkosz estetyczną?" odpowiedział: „[...] istnienie i świat ukazują się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne; w tym to znaczeniu właśnie ma nas mit tragiczny przekonać, że nawet brzydota i rozdźwięk jest grą artystyczną, w którą gra wola z sobą samą, w wiecznej pełni swej rozkoszy" (Nietzsche 2006: 104). We współczesnym polu artystycznym człowiek i jego ciało, doznania i w ogóle życie stają się dziełami sztuki, co jest możliwe dzięki przekroczeniu granic apollińskiego indywidualizmu. Oczywiście nie chodzi tu jego wyeliminowanie, lecz uzupełnienie pierwiastkiem dionizyjskim, który powraca w ramach „powtórnego zaczarowania świata" (Bauman 1996: 46). Rekonstruowana jest jedność z przyrodą. Nie chodzi tu o sny, a upojenie, rozkosz – nawet w bólu, rozdźwięku, brzydocie. Chodzi o powrót do „Prajedni" w świecie „kalejdoskopowej ponowoczesnej kultury »nieustającego karnawału«" zyskującej nowe wcielenie w zjawisku implozji – zlania się wszystkiego ze wszystkim (Bauman 1993: 15; Ritzer 2001: 225; Baudrillard 1983: 52).

10

Powrót do życia[1]

Elementem tworzenia staje się sama realność.

Kantor (2005: 547)

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, wypowiadanie itp.

Natalia LL (2004j: 13)

Pole sztuki jako „autonomiczne uniwersum społeczne" – pisał Bourdieu – powstało w XIX wieku. W myśl hasła „sztuka dla sztuki" dzieło zostało wyzwolone spod panowania tak ekonomii, jak religii. Wtedy właśnie powstała koncepcja artysty jako kreatora (Bourdieu 2001: 90, 260–261; Bourdieu 2005: 11). Sztuka – do niedawna jeszcze sfera rzeczywistości poddana wszystkim prawom rządzącym społeczeństwem, dzięki uzyskaniu autonomii, przekształciła się w „świat na opak", wykształciła biegun „sztuki czystej" nastawiony na akumulację kapitału symbolicznego (Bourdieu 2001: 93, 94, 128, 130, 218–220, 259). Odtąd np. przestały w polu artystycznym obowiązywać „normalne" prawa ekonomii[2]. Ceną za niezależność, jaką sztuka musiała zapłacić, była alienacja z codzienności, utrata kontaktu z „życiem" (por. Kluszczyński 1997: 5; Fisher-Lichte 2008: 273). Nie trzeba być wnikliwym znawcą sztuki, by zauważyć, że drogi ludzi utrzymujących się w głównym nurcie życia społecznego i artystów rozeszły się. Artyści jako prorocy „nowego", otoczeni nimbem świętości, poświęcili się zgłębianiu ezoterycznych tematów odległych od życia codziennego przedstawicieli zarówno klas dominujących, jak i zdominowanych. Z kolei buntujący się artysta wynoszący się ponad społeczeństwo spotkał się z niezrozumieniem

[1] Problemy zawarte w tym rozdziale poruszałem we wcześniejszym tekście (Możdżyński 2008c).

[2] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", podrozdział „Rola sztuki".

i gwałtowną krytyką. Artyści bliscy biegunowi „sztuki czystej" zamknięci w swych pracowniach odczuwali i odczuwają do dziś osamotnienie. Kolejne awangardy próbowały zniszczyć granice oddzielające sztukę od społeczeństwa. Futuryści pisali w 1920 r.:

> „Żaden z nowych systemów artystycznych nie oprze się naporowi wymagań nowej, rozwijającej się kultury, dopóki podstawy sztuki nie staną na twardym gruncie realnych praw życia.
> Dopóki sami artyści nie powiedzą wraz z nami: wszystko to kłamstwo, rzeczywiste jest tylko życie i jego prawa, a w życiu ten tylko jest piękny i silny, mądry i prawy, kto działa.
> Życie bowiem nie zna piękna jako miernika estetycznego.
> Rzeczywistość – najwyższym pięknem.
> Życie nie zna ani dobra, ani zła, ani też sprawiedliwości jako miary moralnej" (Pevsner, Gabo 1977: 359-360).

W tej wypowiedzi widać niezdecydowanie i rozdwojenie: widać, że „świętość sztuki" futurystom ciążyła, pragnęli oni powrotu do „realnych praw życia", z drugiej jednak strony nie chcieli pozbyć się niedawno uzyskanej autonomii – strzegli swej niezależności od moralnych konwencji przyjętych przez społeczeństwo. Zapewne uznawali reguły życia społecznego za zaprzeczenie „realnych praw życia", co więcej: uważali, że to właśnie sztuka przyszłości może społeczeństwu ową upragnioną realność przywrócić.

Awangardziści różnych trendów i okresów marzyli o zespoleniu sztuki z rzeczywistością, o roztopieniu sztuki w rzeczywistości, czy nawet o „śmierci sztuki" jako wyizolowanej ze świata i życia wyspy. Manifest Dadaistyczny z 1918 r. mówił: „Sztuka zaśnie. Papuzie brednie sztuki zastąpione przez dada. Sztukę trzeba poddać operacji. Sztuka to szczególna ambicja, pobudzona nieśmiałością systemu moczowego, histeria zrodzona w atelier" (w: Richter 1983: 50). Sztuka starego świata musi zostać zniszczona. „Muzea: cmentarze! – głosił Manifest Futuryzmu z 1909 r. – [...] Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy, którzy zabijają się wzajemnie ciosami barw i linii wzdłuż skłóconych ścian!" (w: Baumgarth 1988: 36). „Precz z najemnymi konserwatorami starych trupów! [...] Miejsce dla młodych, gwałtownych, zuchwałych!" (Marinetti 1963: 152–155, za: Baumgarth 1988: 76, 77). „W przystępie entuzjazmu – pisał Kantor już w drugiej połowie XX wieku – można było mówić o śmierci sztuki. Potem pozostawało tylko zwrócić się bez żadnego już pośrednictwa do samej RZECZYWISTOŚCI" (Kantor 2005: 86).

Jednym z aspektów śmierci sztuki stało się odrzucenie przez awangardy koncepcji sztuki przedstawieniowej. Sztuka już nie musi przedstawiać niczego, przestała być polem iluzji. Hans Richter pisał w tym kontekście: „Sztuka została »pomyślana do końca«, rozpłynęła się w nicości. Nicość to

wszystko, co pozostało. Iluzja została unicestwiona przez logikę. Miejsce »iluzji« zajęła próżnia niemająca ani cech moralnych, ani etycznych. Oto deklaracja nicości, która nie jest ani cyniczna, ani gorzka" (Richter 1983: 154). Jeden z Manifestów Picabii z drugiej dekady XX wieku głosił: „Sztuka powinna stać się szczytem antyestetyki, czymś niepotrzebnym i niedającym się usprawiedliwić" (Richter 1983: 124). Ta antysztuka wsparta na anty-estetyce ma być w istocie rzeczywistością. I znów Picabia:

> „Śpiewać, rzeźbić, pisać, malować, nie! Jedynym mym celem jest życie bardziej jedwabiste i więcej nie kłamać; być tłumem który wierzy w swe czyny, czyli czyni zło, genitalne wzruszenie i katastrofa, filtry, zapachy i ortografia, entuzjazmy i pieścić, używać mebli; kontakt z rzeczywistością, ogólna korzyść, wielka i wspaniała, słowo definiujące jest absolutnym ALIBABA..." (Picabia 1977: 316).

W powyższej wypowiedzi widać, że celem sztuki ma być samo życie. Jednak nie chodzi tu o zakłamaną – jak sądzili awangardziści – egzystencję mieszczanina zniewolonego konwenansami. Chodzi tu o życie „prawdziwe", wyzwolone zarówno z konwencji artystycznych, jak i z reguł społecznych, chodzi o życie dynamiczne i spontaniczne, oparte na bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością – w którym wszystko ze sobą się miesza, gdyż nie obowiązują tu granice racjonalności, zdrowego rozsądku czy dobrego wychowania.

Filippo Marinetti w 1915 r. chciał „wprowadzić cios pięści do walki artystycznej" (Marinetti 1915: 5, za: Baumgarth 1988: 5). Manifest Futuryzmu stawiał sprawę jasno: „Nie ma już piękna poza walką. Twór, który nie ma charakteru agresywnego, nie może być arcydziełem". „Sztuka, w istocie, może być tylko gwałtem, okrucieństwem i niesprawiedliwością" (w: Baumgarth 1988: 38). O śmierci sztuki mówili też surrealiści, dla nich „nadrealność tkwi w samej realności, nie będąc w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna" (Breton 1977a: 44, por. Dąbkowska-Zydroń 1999: 105). Przemoc – jak sądzę – mogła kojarzyć się wyżej cytowanym artystom z witalizmem zwierzęcym, a więc czymś, co jest bardziej prawdziwe od zniewolonej konwencjami sztuki salonowej, która w swej anachronicznej postaci powinna umrzeć. Z tych wypowiedzi można też wywnioskować, że na wizję sztuki cytowanych artystów wywarła wpływ I wojna światowa – skoro świat jest pogrążony w przemocy, walce i agresji, to zjednoczona z życiem sztuka powinna też być przepełniona gwałtem i okrucieństwem.

W różny sposób formułowano recepty na przemianę sztuki, jedną z nich stała się koncepcja „końca sztuki". Przekonanie o końcu sztuki w starej postaci nie tylko było powszechne w pierwszej połowie XX wieku, ale i w drugiej i właściwie jest aktualne nadal, w pierwszej dekadzie XXI wieku. Niewątpliwie jednym z ważniejszych kierunków, który próbował zrealizować

koniec sztuki, był konceptualizm. Arthur Danto w swej specyficznej koncepcji, odwołującej się – jak sam przyznał – do Hegla, stwierdził: „Sztuka kończy się wraz z nadejściem swojej własnej filozofii". Sztuka wraz z osiągnięciem pełnej samoświadomości kończy się jako wyodrębniona – a więc nie do końca świadoma swoich celów – instytucja, co jednak nie będzie oznaczało końca twórczości:

> „Oczywiście, będzie trwała wytwórczość sztuki. Ale jej producenci, żyjący w okresie, który nazwę posthistorycznym okresem sztuki, powołają do istnienia dzieła, którym będzie brakować historycznej ważności lub znaczenia, czego spodziewaliśmy się od dawna. Historyczna faza sztuki dopełniła się z chwilą, gdy wiadomo już, czym sztuka jest i co znaczy. Artyści otworzyli drogę filozofii i nadeszła chwila, gdy zadanie to musi zostać przekazane w ręce filozofów" (Danto 2006: 211, 213).

O swoistym powrocie do życia, może lepiej o połączeniu życia ze sztuką, pisał Tieng Hien: „śmierć sztuki" ma przywrócić wszystkim „moc twórczą". Śmierć sztuki odbywa się w „horyzoncie kulturowym" obejmującym „śmierć Boga, koniec metafizyki, kryzys filozofii", „jest pewną figurą, metaforą epistemologiczną, która odsyła do końca metafizyki, wspiera się na nowej epistemologii wyobraźni i nadaje doświadczeniu wyobraźni pozycję transcendentalną" (Tieng Hien 1987: 9, 10).

Kantor marzył o dziele, które „jest jak samo życie", które „PO PROSTU **JEST**!" (Kantor 2005: 458–459). „Akcja malowania staje się manifestacją życia". „Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem" – pisał Kantor (2005: 101, 169). Awangarda przybrała formę retrogardy – powrotu do przednowoczesnego zjednoczenia świata, życia i sztuki.

> „Zbyt długo pozostawaliśmy w świecie fikcji, którą nam narzucono i którą my zaakceptowaliśmy.
> Nie da się dłużej nie dostrzegać rzeczywistości, w której się żyje. [...]
> Jaka sztuka jest nam potrzebna?
> Taka, która nie konstruuje obrazu rzeczywistości lecz w niej UCZESTNICZY.
> Sztuka lokalnej świadomości określonych, RZECZYWIŚCIE ISTNIEJĄCYCH LUDZI W RZECZYWISTYM, REALNYM ŚWIECIE.
> Taka, w której nie ma podziału na artystów kreatorów i biernych odbiorców.
> SZTUKA W KTÓREJ KAŻDY CZŁOWIEK STAJE SIĘ KREATOREM WŁASNEJ RZECZYWISTOŚCI TAKIEJ, KTÓRĄ SAM AKCEPTUJE" (Świdziński 2006: 162).

Artyści otwierając się na rzeczywistość dostosowali środki wyrazu do tej integracji – powstały nowe media, obalające starą granicę, zapewniające kontakt z życiem i światem: fotomontaż, kolaż, asamblaż, happening itd.,

itd. Zaczęto wklejać w obrazy „fragmenty rzeczywistości": fotografie, gazety, opakowania, przedmioty. Już nie trzeba było wytwarzać cudownych dzieł sztuki. Dzieła sztuki, nośniki cudowności wystarczyło znaleźć w rzeczywistości potocznej. Na wystawach odtąd obok dzieł stworzonych przez artystów zaczęły funkcjonować, jako ingerencja rzeczywistości, „przedmioty gotowe" i „przedmioty znalezione". W XX wieku rzeczywistość stała się medium artystycznym. Dadaista Marcel Janco pisał:

> „Przygodą było już choćby znalezienie kamienia, werku z zegarka czy małego biletu tramwajowego, doznanie wzruszenia na widok pięknej nogi, owada, kąta własnego pokoju, wszystko mogło wzbudzić odczucia czyste i bezpośrednie. [...] Sztuka nie jest już »poważnym i ważkim« wzruszeniem ani sentymentalną tragedią, lecz po prostu owocem doświadczeń i radości życia" (za: Richter 1983: 77–78).

Dla surrealistów transcendencja, sztuka i życie połączyły się. O tej syntezie pisał też Kantor: „Można powiedzieć, że transcendent »zagnieździł« się w codzienności życiowej, że został »oswojony« (l'appropriation). [...] 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).

Materią sztuki i jej celem stało się doświadczenie. Jak pokazałem wyżej, Malewicz, porzucając wszelką przedmiotowość, pogrążył się w „czystym przeżyciu". Kantor pisał o uwolnieniu procesu twórczego od dzieła jako produktu:

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

W tym duchu wypowiadał się Grzegorz Kowalski: „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" (Ujma, Kosiewski 1996: 208, za: Sienkiewicz 2006). „Mój wybór – mówił konceptualista Douglas Huebler – polega na rezygnacji z wykonywania przedmiotów [...]. Zamiast tego zamierzeniem moim jest kreować wartości przeżycia" (w: Honnef 1971: 28, za: Kowalska 1985: 218). W skrajnej formie mogło to przyjąć formę porzucenia sztuki, jak w przypadku Marcela Duchampa, który zarzucił malowanie na rzecz gry w szachy. „Nie mam problemów ze znalezieniem zajęcia. Można powiedzieć, iż spędzam czas, oddychając. [...] Jestem oddychaczem. Sprawia mi to wiele radości" – mówił Duchamp (Duchamp 1992: 82, za: von Berswordt-Wallrabe 2000: 75). Niewątpliwie na ten powrót do codzienności miała wpływ działalność Johna Cage'a i ruchu Fluxus, na co zwrócił uwagę Grzegorz Dziamski:

> „»Sztuka nie powinna być czymś odmiennym od życia, ale działaniem w obszarze życia. Winna upodobnić się do życia z jego przypadkami, zmiennościami, jego różnorodnością i nieuporządkowaniem oraz rzadkimi chwilami piękna«, wykładał w duchu Zen-Buddyzmu Cage i deklarował: »Moim ulubionym utworem jest ten, który słyszymy, gdy jest cicho«. Myśli te zostały przez członków Fluxusa [...] przyswojone i przetworzone w ideę drobnych zdarzeń (tzw. *events*) zalecanych odbiorcom w formie instrukcji bądź prezentowanych w postaci składanek podczas koncertów i festiwali. Zdarzenia wymyślane przez członków Fluxusa zacierały granice między sztuką a niesztuką, deprecjonując artystyczny charakter intencjonalnych wytworów sztuki przy jednoczesnym wskazywaniu artystycznych aspektów tkwiących w czynnościach i sytuacjach intencjonalnie nieartystycznych" (Dziamski 1984: 24–25).

Za Fluxusem „powrócił do życia" nurt performansu. W akcjach performerów nie da się „stwierdzić żadnej decydującej różnicy między rzeczywistością a sztuką". W performansach wszystko, co się dzieje, jest rzeczywiste (Fisher-Lichte 2008: 273).

Jedną z wersji przekroczenia sztuki i konwencji społecznych jest coś, co nazywam „ponownym odkryciem potoczności". Paweł Althamer w czasie rytuału pejotlowego z zachwytem wyrzekł: „Coś wspaniałego! Jaka spektakularna potoczność" (Suchan 2006: 19). W galeriach i w ramach akcji przeprowadzanych poza nimi artyści często przypominają sobie to, co jest zwykłe, codzienne, mało pasujące do wyobrażeń sztuki jako dziedziny niezwykłej. Jef Verheyen postawił na wzgórzu ramę z metalu, która miała kadrować niebo i służyć do obserwacji przepływających obłoków. Louis Fernando Benedit na Biennale w Wenecji „umieścił w skrzynce z pleksiglasu rój pszczeli, którego życie i znojną pracę można było oglądać przez szkło

powiększające" (Kowalska 1985: 178). Peter Bartoš, artysta z Czechosłowacji, hodował gołębie, umieszczał je na wystawach hodowców – to właśnie wyhodowane gołębie Bartoš uznawał za swoje dzieło sztuki (Strauss 1984: 117). Gilbert i George z kolei siebie nazwali „żywymi rzeźbami", ich obiekty artystyczne informują o wydarzeniach życia codziennego. „Dowiedzieć się można z nich, że G & G spędzili minutę z okładem na kontemplowaniu przyrody, że lubią od czasu do czasu upić się dżinem, że mają brudne myśli, są cyniczni, uczciwi, religijni, faszyzujący, destrukcyjni, ambitni, perwersyjni, dobrzy, że są wreszcie artystami" (Giżycki 2001: 88). Gilbert i George w pracy wystawionej na Weneckim Biennale w 2009 r. informowali o tym, że są „jedynie ludzkimi rzeźbami", że często jedzą, myślą, piją herbatę, czują się zmęczeni itd. – w ten sposób ich codzienne gesty, miny, czynności dzięki wystawieniu stają się dziełami sztuki (Birnbaum, Volz 2009b: 62–63). Andrzej Dudek-Dürer uprawia swoistą artystyczną „jogę" codzienności, obejmującą całe jego życie i konkretne sztuki: „sztukę butów", „sztukę spodni", „sztukę pizzy". W ramach „sztuki jedzenia" wspólnie z uczestnikami zdarzeń piecze chleb, przygotowuje dania, je. Akcje te odbywają się zarówno w galeriach, jak i prywatnych mieszkaniach (Jurecki 2007: 16, *Kalendarium* 2007: 90). Julita Wójcik w jednej ze swych akcji obierała ziemniaki w Zachęcie (2001 r.), Elżbieta Jabłońska była „supermatką" (2002 r.) – przebrana w strój Supermana pozowała do zdjęć w trakcie codziennych domowych sytuacji (Kowalczyk 2003–2004). Leonid Tiszkow w ramach wystawy „Spójrz ku domowi" (2007 r.) 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 zwijać 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 przesycone 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).

Artystom często za inspirację i materiał służą przeżycia z przeszłości. Projekt Andrzeja Dudka „Autoukrzyżowanie" (1973 r.) był związany z bolesnymi dla artysty wydarzeniami egzystencjalnymi – śmiercią brata i ojca (Jurecki 2007: 16). Pod przemożnym wpływem swych własnych doświadczeń z przeszłości był na przykład Joseph Beuys. Pisałem wyżej o jego doświadczeniach z Krymu i stale towarzyszących w jego twórczości filcu i tłuszczu. Wielu twórców wraca do dzieciństwa. Mirosław Bałka posłużył się doświadczeniami uczestnictwa w Komunii Świętej („Pamiątka Pierwszej Komunii Świętej", 1985 r.). Sztuka – jak widać z tych kilku przykładów – ma być otwarta na emocje i doświadczenia osobiste artystów, jest to – jak sądzę – jeszcze jeden wyraz „powrotu sztuki do życia".

Ważną rolę w „powrocie do życia" odegrała i do dziś odgrywa tendencja do przekraczania granic galerii – tą drogą podążyli artyści kolejnych awangard i trendów postawangardowych. Już muzeum czy galeria przestały być jedynymi miejscami rozgrywania się sztuk plastycznych. Happenerzy i performerzy swoje akcje przeprowadzają tam, gdzie toczy się życie – na przykład na łonie przyrody. Zachwyt nad zwyczajnością może przejawiać się w próbach zawiązania relacji pomiędzy sztuką, naturą i życiem. Beata Kolondra w swoich abstrakcyjnych obrazach umieszcza zakodowane mapy wędrówek po lesie ze swoim psem. Artyści wykorzystują w swych dziełach naturalne materiały (ryż, miód, wosk, pyłki kwiatowe, rośliny itd.) czy żywioły (woda, powietrze, ogień, ziemia). W ramach *site specific art* – sztuki miejsca – twórcy dokonują artystycznych interwencji w przestrzeni natury: na polach, w lasach, strumieniach itp.[3]

Sztuka – zgodnie surrealistycznym hasłem: „poezja jest na ulicy" – wyszła również w przestrzeń miasta do prywatnych mieszkań czy na ulice i do gmachów publicznych. Artyści współcześni zaczęli się interesować przestrzenią miejską, co przybierało różną formę. W happeningu Wolfa Vostella (1969 r.) artystą-happenerem była rzeczywistość miasta. Autor pisał w zaproszeniu na happening: „Vostell-dekolażysta zaprasza Was we wtorek 3 lipca w Paryżu do przeżycia happeningu. Weźcie autobus wszystko jedno o której godzinie, linii PC 2 22 bulwary. Jedźcie wokół Paryża. Uważajcie na jednoczesne momenty akustyczne i optyczne: hałasy, krzyki, głosy, mury z afiszami, opuszczone domy, ruiny i inne" (w: Kowalska 1985: 177). Józef Robakowski z kolei filmował ulicę ze swego okna (1985 r.). „W pracy Samochody, Samochody! Sięgam do ulicy jak do partytury. Logika rzeczywistości, logika ulicy została idealnie przełożona – jest tam rzeczywisty rytm poruszających się aut, jest przestrzeń, która decyduje o konstrukcji utworu. Ja to tylko uwieczniam i reaguję na to" – pisał artysta (Robakowski

[3] Zob. rozdział „Natura".

2007b: 143). Z kolei w twórczości Jarka Lustycha umieszczanie obiektów *site-speciffic art* w mieście zapewnia bezpośredniość przekazu:

> „Moim celem – pisał artysta – jest również wypróbowanie nowych miejsc ekspozycyjnych, aby uczynić przekaz sztuki jak najbardziej prostym i bezpośrednim. Ten rodzaj publicznej wystawy tam, gdzie toczy się normalne życie, ma zazwyczaj większą siłę i niesie z sobą więcej ryzyka (różnego zresztą typu) niż pokaz w galerii, która nadaje rangę sztuki wszelkim działaniom odbywającym się w jej wnętrzu. Wystawianie oryginalnych prac (a nie reprodukcji) w przestrzeni dostępnej dla każdego może stworzyć naturalną i wartościową relację pomiędzy artystą a odbiorcą" (Lustych b.d.).

Grafiki żmudnie odbijane za pomocą tak stworzonych matryc Lustych umieszcza w przestrzeni miejskiej. W ramach wystawy podwórkowej „Wzory" (2003 r.) powiesił swe prace na korytarzach i ścianach zewnętrznych jednej z warszawskich kamienic. W akcji ulicznej „Konfrontacje" (2001 r.) rozklejał swe grafiki w otoczeniu plakatów reklamowych i informacyjnych na słupach i płotach. Odbitki małych rozmiarów rozdawał niczym ulotki reklamowe na ulicach Warszawy (akcja „Ulotka", 2005 r.), lub wzorem ulotek agencji towarzyskich wsadzał za wycieraczki zaparkowanych samochodów (akcja „Sztuka towarzyska", 2005 r.). W fotograficznej dokumentacji projektu „Piaskownica" (2006 r.) widać okrągły placyk w parku wysypany piaskiem z umieszczonymi w piasku drewnianymi matrycami drzeworytniczymi zabarwionymi na niebiesko i czerwono. Obiekt spełnił swą funkcję – widać na zdjęciach dzieci bawiące się piaskiem i drewnianymi matrycami, które tu przyjęły rolę klocków. Z kolei w przeprowadzonych we Francji „Metamorfozach" (2006 r.) artysta posrebrzył detale znajdujące się na ulicach: fragmenty bram, murów, studni (zob. http://free.art.pl/lustych).

Paweł Althamer realizował „Filmy" (2004 r.) – ukazywały się w kinach zapowiedzi performansów, wzorowane na reklamach filmów – trailerach. „Otóż określonego dnia o określonej godzinie akcja »Filmu« została powtórzona na żywo. Dla zwykłych przechodniów była praktycznie niezauważalna (składała się z kilku banalnych sytuacji), a możliwa do zidentyfikowania dla tych, którzy wcześniej widzieli ją w kinie" (Sarzyński 2005: 62–63). Sam artysta mówił o swojej działalności jako o „reżyserowaniu rzeczywistości", zaś Grzegorz Borkowski pisał, że autor „Filmów" „rzeczywistość traktuje jako środek wyrazu, że posługuje się medium rzeczywistości" (Borkowski 2005). Althamer w jednym z wywiadów stwierdził: „Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1 : 1, niż malować" (Wisłocki 2001). Będąc studentem, Althamer ustawił w Parku w Arnhem ławki z niemalowanego drewna, „jakby zachęcał: usiądź, popatrz, to co widzisz przed sobą, może być dziełem sztuki, więcej – jest lepsze niż dzieło sztuki" (Sarzyński 2005: 62). W ramach wystawy „Teatr

Niemożliwy" w warszawskiej Zachęcie, Althamer zorganizował akcję pt. „Personel" (2005 r.), rozgrywającą się „naprawdę", poza galerią, poza oczami widzów, polegającą na „wymianie" pracowników pilnujących wystaw i pracujących w szatni w Zachęcie i w Kunsthalle Wien. W projekcie tego zrealizowanego później przedsięwzięcia autor napisał:

> „Wyjazd (plener) miałby charakter poznawczy – spotkanie z koleżankami, kolegami »po fachu« oraz reprezentacyjny – »personel z Polski w Wiedniu«. Ważne wydaje się stworzenie dla pań szczególnie atrakcyjnych warunków wyjazdu. Specjalnie przeszkolenie z podstaw języka niemieckiego, angielskiego, zajęcia z historii sztuki. Specjalnie zaprojektowane eleganckie kostiumy (reprezentacyjne), profesjonalne wsparcie przy stworzeniu »image'u«, w którym panie poczułyby się komfortowo i pięknie (fryzury, stylizacja, make-up itd.). Możliwość tzw. wymiany z personelem wiedeńskim. W planie kilka dni zwiedzania muzeów, 2–3 dni pracy w proponowanej instytucji. Bankiet na zakończenie wspólnie z pracownikami »miejscowymi«" (Althamer 2006: 38).

W ramach sławnej akcji Althamera „Bródno 2000" utworzono na budynku ze świateł w mieszkaniach napis „2000". W projekt zaangażowało się około dwieście rodzin mieszkających w tym budynku na tym warszawskim blokowisku. Akcja trwała około trzydzieści minut i przerodziła się w festyn, w którym uczestniczyły około trzy tysiące osób. W realizację pomysłu zaangażowali się harcerze, którzy roznieśli instrukcje, ulotki i plakaty, ksiądz podczas niedzielnego kazania mówił o „boskim pochodzeniu każdego światła, również tego, które pojawi się w oknach bloku". Na festynie działacze lokalni częstowali darmową grochówką, kapela praska grała muzykę taneczną, imprezie towarzyszył pokaz sztucznych ogni (Kardasz 2005a: 129). Według Althamera, istnieje „bródnowska nirwana, właśnie tam, w tych bloczkach, ze świadomością sprzeczności pomiędzy naturą i betonem, klatkami dla ludzi. Można znaleźć do tego odpowiedni dystans, żeby siedzieć tam ze swoją nirwaną i nie strzelić sobie w głowę" (Żmijewski 2008b: 56). Jak przyznał, Bródno „odkrył na nowo" dzięki wyjazdowi do Afryki i zdobytym tam doświadczeniom transpersonalnym. „Warszawskie Bródno ma intensywną aurę [...]. Dzięki »uniesieniu« zobaczyłem piękno w miejscu, które było dla mnie zdecydowanie brzydkie, wręcz okrutne, gdzie dokonano skrajnej ingerencji w naturę" (Żmijewski 2008b: 55–56). Zresztą mówił o swych bródnowskich akcjach jako o pracy szamana na rzecz swojej społeczności. Jak widać, powrót do życia może komponować się z eksploracjami odmiennych stanów świadomości.

Coraz częściej sensem sztuki staje się „budowanie relacji z innymi ludźmi", jak określiła swe działania inna polska artystka – Joanna Rajkowska:

> „Często tworzę jedynie kontekst spotkania, miejsce lub sytuację. Reszta jest otwartym doświadczeniem. Staram się dawać ludziom to, czego oczekują, czasem spełniać ich marzenia. [...] Często jedynie rozpoczynam pewien proces, który ludzie potem twórczo kontynuują. [...] W *Satysfakcji gwarantowanej*, *Dwudziestu dwóch zleceniach* czy *Tylko miłości*, mój czas i ciało były konsumowane przez innych ludzi i w ten sposób zyskiwały definicję. Jako artysta do wynajęcia (*Dwadzieścia dwa zlecenia*), byłam wynajmowana do przeróżnych zleceń i robiłam wszystko, czego życzyli sobie wypożyczający mnie ludzie. Byłam malarką, dekoratorką, barmanką, sprzątaczką i osobą do towarzystwa. W *Tylko miłości*, stałam się bufetową na kilka godzin i serwowałam jedzenie w opuszczonym, kiczowatym bufecie, zastępując kobietę, która zazwyczaj tam pracuje" (Rajkowska 2006: 139).

Jak pisałem wyżej, w świadomości człowieka religijnego święte oznacza „rzeczywiste" (Eliade 1996: 8). Odnajdywanie w codzienności i zwykłości ponadpotocznego sensu oczywiście nie jest nowością. Transcendencja w immanencji jest starym pomysłem realizowanym w różnych kontekstach religijnych. O tym mówi zacytowany przez Eliadego tekst alchemiczny z 1526 r., według którego „Kamień Filozoficzny"

> „[...] znany jest wszystkim ludziom, młodym i starym, obecny jest na wsi, w miasteczku i w mieście, we wszystkich rzeczach stworzonych przez Boga; a przecież pogardzają nim wszyscy. Bogaci i biedni posługują się nim na co dzień. Służba wyrzuca go na ulicę. Dzieci bawią się nim [...]. A mimo to nikt go nie docenia, choć poza duszą ludzką jest przecież najcudowniejszą i najbardziej drogocenną rzeczą na świecie [...]. Niemniej jest uważany za najpodlejszą i najbardziej nędzną z rzeczy ziemskich..." (Waite 1893: 180, za: Eliade 1993: 161)[4].

Paweł Althamer na jednym z filmów w ramach wystawy „Paweł Althamer zachęca" (2005 r.) zachwycał się potocznością odnajdywaną w odmiennych stanach świadomości – jak zaświadczał w wywiadach, podróże duchowe pozwoliły mu ujrzeć boski wymiar w otaczającym świecie. Salę, w której wyświetlano to wideo, artysta nazywał „ogrodem *zen*". Warto tu przypomnieć, że w tradycji buddyzmu *zen*, elementem praktyki jest utrzymywanie „codziennego umysłu". Medytacja *zen* nie jest ukierunkowana na żaden przedmiot, jej celem nie jest „odlot", lecz „przebudzenie" ze złudzeń i ujrzenie „tego co jest"[5]. Praktykującym w tej tradycji nie chodzi o opuszczenie „tego świata" i przejście do „tamtego", gdyż nie ma żadnego „innego"

[4] Ten sam fragment alchemicznego tekstu zacytował Piotr Szubert w odniesieniu do rzeźb Krzysztofa Bednarskiego (Szubert 2003: 32).

[5] Warto podkreślić, że „po europejsku", zgodnie z duchem New Age Althamer ową fascynację potocznością kojarzy ze środkami i technikami eksploracji nieświadomości, co wcale nie musi podobać się buddystom *zen*.

świata, zgodnie z maksymą: „jest tylko to". W zenistycznej „Historii o wole i pasterzu w dziesięciu obrazkach" ukazany jest cykl transformacji: pasterz szuka wołu (prawdziwej natury rzeczywistości), odchodzi od świata, odnajduje wołu, zapomina o nim, powraca do źródeł – jednoczy się „z tym co jest" i przybywa na targ „z pomocnymi rękami" („z otwartymi rękami"), gotowy służyć innym istotom:

> „Z odkrytą piersią, boso przybywa na targ.
> Pokryty kurzem i błotem, a jak promiennie się uśmiecha!
> Nie trzeba już cudownej mocy bogów,
> Albowiem pod dotknięciem jego ręki rozkwitają martwe drzewa"
> (w: Scott, Doubleday 1995: 118–131).

Chodzi o zjednoczenie medytacji z życiem – stan uważności może trwać cały czas. Rinzai (Lin-chi) pokazał, że świadomie wykonywane codzienne czynności stają się drogą do przebudzenia:

> „Po prostu bądźcie zwyczajni i przeciętni. Wypróżniajcie się, oddawajcie mocz, ubierajcie się i jedzcie. Kiedy jesteście zmęczeni, idźcie się położyć. Ludzie, którym brak wiedzy, mogą się ze mnie śmiać, ale mądrzy zrozumieją. [...] W ten sposób wasze zwyczajne przyzwyczajenia w odczuwaniu, które tworzą karmę dla Pięciu Piekieł, staną się samoistnie Wielkim Oceanem Wyzwolenia" (w: Watts 1997: 130)[6].

W polu sztuki transgresja bywa wstępem do „resakralizacji" egzystencji, odnalezienia codzienności i koniunkcji sztuki i życia. Wykroczenie umożliwia powrót. Przekroczenia konwencji, wtajemniczenia, przejścia „na drugą stronę", odmienne stany świadomości itd., itd. sprawiają, że niektórzy artyści wracają do tego, co „najbliżej", co jednak w konwencjonalnych stanach świadomości jest niezauważane. Odkrywają na nowo zapomnianą alchemię codzienności. Dzieło materialne, proces twórczy, performans służyć może odnalezieniu *sacrum* immanentnego, zanurzonego i ukrytego w *profanum*. Wtedy podział ten przestaje mieć sens: cały świat okazuje się być „przebóstwionym".

Sztuka współczesna jest też sposobem – jak w przypadku performansów Marca Chaimonovicza – „nadawania codziennym zdarzeniom i czynnościom doskonałości czy perfekcyjności zdolnej ukazać ich (tj. codziennych czynności) ponadpotoczny sens" (Dziamski 1984: 39). Staje się również – jak chciał tego Marquard – „antyfikcją", w jej ramach można przeżywać codzienność, potoczność, która w erze hiperrealności została zdominowana

[6] Warto zauważyć, że sztuka japońska kładzie silny akcent na teraźniejszość i potoczność, „rozlewa się" na życie i je kształtuje – wystarczy przypomnieć choćby takie fenomeny, jak sztuka układania kwiatów czy ceremonia parzenia herbaty (por. Petri 2004: 256).

i „zasłonięta" fikcją dystrybuowaną przez mass media. W tym miejscu warto też przywołać słowa Slavoja Žižka: „We współczesnej sztuce często spotykamy brutalne próby »powrotu do realności«, przypomnienia widzowi (albo czytelnikowi), że żyje w fikcji, obudzenia go ze słodkich snów" (Žižek 2008: 74). Można by przecież sądzić, że jest odwrotnie, że sztuka jest ucieczką od rzeczywistości, czego wyrazem mogłoby być poszukiwanie odmiennych stanów świadomości. W perspektywie Žižka rzeczywistość jest skonstruowana sztucznie, przeciwstawia się Realnemu. W ramach sztuki dochodzi do prób realizacji marzenia (w którym odbija się „Realne") na przekór „nierealnej" rzeczywistości. Próba wejścia w odmienny stan świadomości nie jest w tym sensie ucieczką od „Realnego". „To nie sny są dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć rzeczywistości, to raczej rzeczywistość jest dla tych, którzy nie są w stanie zdzierżyć swoich snów (i przejawiającego się w nich Realnego)" – pisał Slavoj Žižek (2008: 73–74).

Artyści kolejnych awangard i ruchów postawangardowych, wraz z zyskiwaniem autonomii przez pole sztuki, zamarzyli o wyjściu poza ciasne ramy akademii, galerii, pracowni, które kojarzyli ze zdominowaniem i ograniczeniem sztuki przez konwencje społeczne. Z przykrością obserwowali odizolowanie sztuki od życia zbiorowości i jednostki – upatrując w tym też przyczynę własnej słabości. Należało sztukę wyzwolić z konwenansu, zapewnić jej powrót do życia, codzienności, umożliwić jej „wyjście na ulicę". Chodziło też o ustanowienie nowego rodzaju kontaktu pomiędzy twórcą i odbiorcą – co zauważył Ryszard Kluszczyński:

> „Zwrot ku codzienności oznaczał zarazem zwrot ku odbiorcy. [...] Tradycyjnie utrwalone formy obcowania ze sztuką były więc dla twórców pragnących maksymalnie szerokiego rezonansu społecznego swych idei, zdecydowanie niewystarczające. Dlatego właśnie, według programów awangardowych, sztuka musiała wyjść z muzeum na ulicę" (Kluszczyński 1997: 55).

Jak widać z kilku wyżej przytoczonych przykładów, wszystko, co znajduje się w przestrzeni życia może już zyskać status dzieła sztuki – mina, zwykła czynność, wyhodowany gołąb czy organizacja wycieczki. Granice pomiędzy sztuką i tym, co sztuką nie jest właściwie przestały istnieć – wszystko może zostać dziełem nazwane. Co więcej, sztuką stała się już nawet sama egzystencja. Zauważyć można tu próbę swoistej sakralizacji egzystencji, jest to jeszcze jeden etap konstytuowania się tego, co przez Bourdieu zostało nazwane „sztuką życia" (Bourdieu 2001: 93).

11

Sztuka jest terapią[1]

Sztuka jest terapią.

Joseph Beuys (1987: 269)

Jestem przekonany, że we współczesnym świecie sztuka jest jedynym narzędziem pozwalającym na pełną samorealizację.

Marek Puchała (2007: s. nlb.)

Doświadczenie estetyczne jest „całkowite i pełne", zapewnia ono rozwój i pełnię życia (Dewey 1975: 70, za: Ryczek 2006: 116). Wanda Gołkowska mówiła: „Działalność twórcza umożliwia artyście rozpoznanie samego siebie. Jest afirmacją własnej osobowości, spełnia fizjologiczną potrzebę zaspokojenia egoizmu twórczego działania. Przesłanie artystyczne wynika z konieczności oczyszczenia się poprzez twórcze spełnienie" (Kowalska 2001b: 64).

Sztuka współczesna – w opinii Chen Zhena – „ma być przestrzenią medytacji i terapią zarówno samego artysty, jak i tego, kto z jego dziełem obcuje". „Pojęta jako jedno terapia umysłu i ciała (zgodna z zasadami tradycyjnej medycyny chińskiej – jednej z fascynacji artysty) to misja, którą ma do wypełnienia artysta. Medycyna staje się sztuką, a sztuka medycyną, mającą formę artystycznych i filozoficznych poszukiwań" (Hartwich 2004: 34).

Związek sztuki i działań terapeutycznych kojarzy się najczęściej z artterapią – różnego rodzaju metodami wykorzystującymi twórczość w celu uzdrowienia lub integracji niepełnosprawnych ze społeczeństwem. Oczywiście, w takie działania obok różnego rodzaju terapeutów angażują się artyści uczestniczący w polu sztuki. Na przykład Paweł Althamer prowadzi

[1] Wielokrotnie w toku tego wywodu akcentowałem terapeutyczne aspekty działania sztuki. Tutaj postaram się szkicowo pokazać różne aspekty i wymiary uzdrawiającej działalności artystów współczesnych, niestety nie będę mógł wyczerpać tematu, jest on zbyt obszerny.

zajęcia w Państwowym Ognisku Artystycznym, na które uczęszczają głównie osoby ze stwardnieniem rozsianym, dla których rzeźbienie jest formą rehabilitacji ruchowej. Ich prace Althamer „konsekruje" i włącza w pole sztuki. W ramach wystawy „Marzyciel" (2009 r.) w warszawskiej galerii „Heppen Transfer" pokazano tytułową aluminiową rzeźbę, której każda część: głowa, brzuch, ręce, nogi jest wykonana przez innego członka grupy (zob. Szabłowski 2009: 32).

W sztuce zaznacza się też aspekt psychoterapeutyczny. Eksperymenty sztuki współczesnej są ukierunkowane, jak dawne rytuały, na przeżycie *katharsis*. Tu też oczyszczenie przynosi efekt terapeutyczny. Sztuka jako terapia odkrywa to, co wyparte i jako nieświadome warunkujące życie społeczne i jednostkowe. Artysta – uzdrowiciel operuje tym, co niewidzialne i niewypowiedziane, usunięte ze świadomości, i, wypowiadając to, leczy, bowiem – tak jak w psychoterapii – „wszystko musi zostać wyrażone" (Beuys 1990: 19). Artysta – w koncepcji Beuysa – jest szamanem, ma uzdrawiać społeczność, w ramach której żyje, bowiem dotyka rzeczywistości niewidzialnej, wchodzi w kontakt z duchami, styka się z chaosem, manipuluje energią, dokonuje transformacji.

> „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).

Beuys w omówionej wyżej akcji „Lubię Amerykę i Ameryka lubi mnie" nawiązał – jak sam twierdził – „dialog energetyczny" obliczony na wywołanie przemiany, uzdrowienie społeczeństwa amerykańskiego. Beuys chciał „wyrównać rachunki z Kojotem", który reprezentował przeszłość Ameryki, połączyć to, co materialne z tym, co duchowe. Było to w istocie działanie dla przyszłości, poszukiwanie możliwości transformacji i uleczenia (Fisher-Lichte 2008: 170).

Terapeutyczny cel sztuki jest osiągany poprzez eksplorację archetypów, mitów, zdarzeń z przeszłości. Artur Żmijewski w swej pracy „Berek" z 1999 r. dotknął wciąż bolesnej traumy obozów śmierci. W jego filmie widać nagich ludzi w różnym wieku bawiących się w berka w pomieszczeniu, które okazuje się komorą krematoryjną. Rafał Jakubowicz zauważył, że ta zabawa stała się dla jej uczestników „rodzajem jakiegoś rzeczywistego »przekro-

czenia«", bowiem uczestnictwo w tym przedsięwzięciu wymagało „pokonania wstydu, skrępowania własną nagością" i „przytłaczającej atmosfery miejsca" (*Ekstaza*... 2004, s. 15). Artur Żmijewski w autokomentarzu mówił o transgresji, przełamaniu konwencjonalnych zachowań i wyjściu poza towarzyszące im emocje:

> „[...] my nie przyszliśmy tam, by chylić czoła w zadumie, ale by agresywnie naruszyć tę przestrzeń, wypełnić ją prawdziwą walką, przebiegłością, wysiłkiem i śmiechem. By wejść w konflikt ze spokojem tego miejsca, z martwą pamięcią sycącą się ceremoniałem składania wieńców, z pamięcią zamkniętą na przeżycie, na wejście w ten świat inaczej niż za pomocą rytualnych przemówień i zapalania zniczy. Mam wrażenie, że w pamięci musi się coś dokonać – jakieś uniesienie, ekstaza, powracająca fala rzeczywistego bólu. Jeśli wchodzimy na teren obozu poważnie, zaraz przygniecie nas smutek, niepokój, dręcząca atmosfera miejsca. Zabawa uwalnia od tych przypadłości – rozpuszcza formułę hieratycznej relacji z tym miejscem – śmiech na terenie KZ-tu jest przekroczeniem, wystarczy się głośno zaśmiać i już mamy transgresję" (Jakubowicz 2004: 15).

Dla autora ta akcja była także rytuałem, teatrem i zarazem terapią:

> „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 ganiali się tam na golasa 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" (tamże: 15, 16).

Herman Nitsch wciąż mówi o oczyszczającym – leczniczym aspekcie swych krwawych misteriów – one pozwalają według artysty odreagować stłumione zwierzęce instynkty. Poprzez zadawanie śmierci zwierzętom i tarzaniu się w ich krwi współczesny człowiek kanalizuje swoje pierwotne, zepchnięte do nieświadomości instynkty, dzięki czemu nie musi ich realizować poprzez wywoływanie wojen. Günter Brus z kolei wskazywał na terapeutyczny wymiar swych akcji, w których dokonywał samookaleczeń, jego działania miały „wyzwolić u zebranych poczucie pełnej skuteczności dysponowania własną osobą". Działania te były prowadzone też po to, by uwolnić społeczeństwo z systemu stworzonego przez polityków, biznesmenów i psychiatrów (Zydorowicz 2005: 74). Także Robert Rumas nadaje swym operacjom na obiektach sakralnych (np. figurach Madonny) znaczenie terapeutyczne. Uważa, że dokonywane przez niego „obnażanie ukrytych za zasłoną sacrum znaczeń" i „przesunięcia kontekstów stanowią swego

rodzaju quasi-terapię psychoanalityczną". „W tym znaczeniu ekwiwalentem terapii może być częstowanie opłatkiem. Jeżeli terapia jest transgresją to w rzeczy samej jestem bluźniercą" – powiedział artysta (Rauchenberger, Kölbl 2007).

Wiele działań terapeutycznych podejmowanych przez artystów jest związanych z różnymi kategoriami „innych"[2]. Można wręcz mówić o całym trendzie (będącym częścią tzw. sztuki krytycznej) ukierunkowanym na przywracanie „innych" światu, uzdrawiające zarówno dla samych wykluczonych, jak i społeczeństwa, które wypiera ze świadomości ich istnienie.

Krzysztof Wodiczko w ramach swej „pomnikoterapii", „terapii upamiętniającej" na monumentalnych gmachach, pomnikach i obiektach publicznych (sądach, budynkach rządowych, galeriach, kościołach, pomnikach, mostach itp.) dokonuje monumentalnych projekcji twarzy, ciał i fragmentów ciał osób wykluczonych, tych, których się nie widzi: ofiar przemocy (np. domowej), narkomanów, bezdomnych, biedaków, imigrantów, kobiet, homoseksualistów (Deutsche 2005: 20). W Hiroszimie w 1999 r. Wodiczko zorganizował projekcję w rocznicę zrzucenia bomby atomowej. Artysta przeprowadził wcześniej rozmowy z ludźmi, którzy przeżyli wybuch, ich dziećmi, a także ze współczesną młodzieżą. Filmował ich ręce. Film ukazujący gestykulację rąk tych osób puścił na tle fragmentu mostu poniżej Kopuły A, w ten sposób, że kształtem zrujnowana Kopuła przypominała ludzki szkielet. W wodzie odbijały się gestykulujące ręce. Z głośników wydobywały się relacje osób pytanych przez Wodiczkę, m.in. opowieści o cielesnym cierpieniu w trakcie wybuchu i po nim. O tym przedsięwzięciu Rosalyn Deutsche pisała:

> „W trakcie projekcji Kopuła uległa swoistej antropomorfizacji: z jej »ciała« dobiegały głosy przemawiających. [...] Przekształciwszy Kopułę A w ludzkie ciało, projekcja Wodiczki wyniosła udręczoną budowlę do rangi podmiotu mówiącego, wyrwała ją z niemoty rozmową, zaangażowaniem w dialog – niczym psychoterapeuta. Pomogła też przemówić ludzkim ofiarom, podkreślając wspierającą wypowiedź gestykulację, a jednocześnie usuwając z obrazu twarze. Decyzję podyktowały nie tylko względy praktyczne: zabieg usunięcia twarzy obronił rozmówców przed zachłannością postrzegania przez obraz, postrzegania, które wie za dużo i przez to zdradza mówiącego" (Deutsche 2005: 17, 20).

Z kolei projekcja w Krakowie (1996 r.) została wyświetlona na Wieży Ratuszowej, obejmowała gesty rąk i świadectwa ludzi odrzuconych: narkomanów, homoseksualistów, nosicieli wirusa HIV, bezdomnych. Wodiczko podjął tam również problem przemocy domowej. W Meksyku

[2] Zob. też rozdział „Inny".

skupił się na tragicznej sytuacji życiowej kobiet i ich kulturowym wykluczeniu:

> „W czasie projekcji w Tijuanie w 2001 roku całą powłokę kopuły El Centro Cultural wypełniły twarze kobiet, pracujących na co dzień w okropnych warunkach w fabrykach, mówiących twarzą w twarz miasta o gwałtach, kazirodztwie, o traumatycznych doświadczeniach, które do tej pory nie zostały wypowiedziane publicznie. Jedna z nich opowiedziała pozornie zwykłą historię, o tym jak szukała pomocy medycznej. Lekarze nie chcieli zdiagnozować poważnych oparzeń chemicznych, przepisali jej jedynie aspirynę" (Świtek 2005: 23).

W polskim pawilonie na 53. Biennale w Wenecji w 2009 r. Wodiczko podjął problem „niewidzialności" imigrantów w ekspozycji pt. „Goście". Artysta puścił na ściany wyciemnionego pomieszczenia projekcje wideo formą nawiązujące do tradycji malarstwa ściennego. Na każdym obrazie widać było jak „za zamgloną szybą" ruszające się postacie, myjące okna. Towarzyszyły temu nakładające się i wzajemnie zagłuszające dialogi imigrantów. Przekaz był podwójny: postacie wykonywały jedną z charakterystycznych dla imigrantów prac, z drugiej strony mycie szyby było metaforą działań ukierunkowanych na zdobycie statusu widzialności (zob. Birnbaum, Volz 2009a: 100–101).

Wodiczko konstruuje też różne urządzenia działające dezalienacyjnie. Do ludzi młodych, którzy przeżyli traumę, została zaadresowana „Rozbroja" (2000 r.). Z jej pomocą w zamierzeniu autora mają przełamywać wstyd i dzielić się swymi bolesnymi doświadczeniami. „Rozbroja", jak twierdził autor, pozwoliła uczniowi odrzuconemu przez klasę ze względu na rzekomą inność na nowo zaistnieć w swym środowisku, a innej dziewczynie umożliwiła przełamać uraz do mężczyzn przypominających jej ojca (Wodiczko 2005a: 97). Oto opis innej pracy, „Rzecznik obcego" (1994 r.):

> „[...] przymocowuje się go bezpośrednio do twarzy imigranta, przez co staje się on przedłużeniem ciała; już nie pełnomocnikiem, ale integralną, organiczną częścią swego użytkownika, przeobrażającą go w rodzaj cyborga, wirtualny podmiot. [...] Urządzenie okala dolną część twarzy, zakrywając usta, podobnie jak czyni to knebel, natomiast resztę twarzy pozostawia widoczną. W środkowej części urządzenia zainstalowany jest niewielki monitor wideo, zaś po jego obu stronach umieszczono małe głośniki. Monitor odtwarza uprzednio nagrane, elektronicznie zmontowane wypowiedzi użytkownika. »Zastępuje rzeczywistą wypowiedź imigranta ruchomym obrazem jego ust i dźwiękiem jego głosu. Całe urządzenie powinno być tak atrakcyjne, jak współczesne gadżety rzeczywistości wirtualnej" (Wodiczko 2005b: 89).

Innym urządzeniem, które ma pomagać w procesie *coming out*, jest „Laska tułacza" (od 1992 r.), dzięki której imigranci mają możliwość wejścia w kontakt i bycia zauważonym przez pełnoprawnych obywateli:

„Laska tułacza przypomina laskę biblijnych pasterzy. Wyposażona jest w wysokiej klasy minimonitor i niewielki głośnik. W specjalnej torbie noszonej na ramieniu znajduje się odtwarzacz wideo, baterie oraz walkie-talkie lub radio CB. Istotnymi cechami urządzenia są małe rozmiary monitora oraz umocowanie go na wysokości oczu i w niewielkiej odległości od twarzy operatora. Nieduży obraz na ekranie przyciąga uwagę i prowokuje obserwatora aby podszedł jak najbliżej do monitora – a, co za tym idzie i do twarzy operatora – tym samym zwykły dystans wobec imigranta-obcego ulegnie zmniejszeniu. Przyjrzawszy się uważnie monitorowi obserwator spostrzeże, że obraz twarzy na ekranie i twarz operatora to twarz tego samego imigranta. Podwójna obecność w »medium« i w »życiu« skłania do nowej percepcji obcego jako »wyobrażonego« (postać na ekranie) lub jako »doświadczonego« (aktor poza sceną – realna osoba). Ponieważ zarówno wyobrażenia, jak i doświadczenia oglądającego wzmagają się w miarę jak maleje odległość, sam program zaś odsłania nieoczekiwane aspekty doświadczenia aktora, przeto obecność imigranta staje się usankcjonowana i realna. Owa zmiana percepcji stanowić może podstawę większego szacunku i dać początek dialogowi pomiędzy dwojgiem ludzi" (Wodiczko 2005c: 81).

Wodiczko chce poprzez swe dzieła przywrócić do życia „milczące monumenty", jak i – uprawiając ksenologię – przywrócić głos ludzi odrzuconych. Swe pokazy artysta nazywa „publicznym seansem psychoanalitycznym ujawniającym to, co kryje nieświadomość budowli" (Wodiczko 1995: 115, za: Świtek 2005: 25).

Warto tu przypomnieć o praktykach społeczeństw religijnych, w których obcy (niewtajemniczeni) zbliżający się do społeczności muszą przejść szereg ceremonii włączających, rytuałów oczyszczenia (biesiada, wymiana podarków, składanie ofiar, palenie fajki, podawanie sobie ręki, wymiana krwi, wymiana pocałunków, wymiana kobiet, potlacz). Chodzi tu niewątpliwie o odnowienie, umocnienie nadwątlonej, zagrożonej obcością spójności grupy (van Gennep 2006: 51–58). Performanse z obcymi i dzieła (obrazy, wideo, fotografie) ukazujące obcych mają, jak wielu twórców pokazuje, integrować wykluczonych ze społeczeństwem. Takie działania artystyczne przyjmują więc charakter rytuałów włączenia, opisanych przez van Gennepa.

Działania dezalienacyjne wpisują się – moim zdaniem – w koncepcję sztuki jako terapii. Poszczególne osoby i grupy mniejszościowe są integrowane z całością społeczeństwa – tak jak w psychoterapii różnego rodzaju fragmenty psyche są łączone z całością życia psychicznego.

Sztuka współczesna w swoim transgresyjnym nastawieniu przekracza granice dzielące ją od duchowości, zabawy, życia codziennego, ale też i psychoterapii. Sztuka współczesna ma moc terapeutyczną, działa dezalienacyjnie, katarktycznie, kompensacyjnie (Golka 2008: 208–209). Idea leczenia poprzez sztukę wpisuje się w proces powtórnego zaczarowania świata – przecież „uzdrawianie" (cielesne, emocjonalne, duchowe) jest jedną

z centralnych kategorii New Age. Manipulacja energią dla „Dzieci Wodnika" ma mieć właśnie cel terapeutyczny[3]. Niewątpliwie, na ambicje terapeutyzowania całego społeczeństwa ma wpływ sukces psychologii, która – jak pisał Bell – zajmuje dawną pozycję moralności (Bell 1994: 108). Psychoterapia jest właściwie instytucjonalnym wyrazem wiecznie zmieniającej się tożsamości człowieka późnonowoczesnego (por. Giddens 2002: 49) – nie powinien więc dziwić fakt, że i na to pole próbują wejść artyści współcześni.

[3] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego".

12

Sztuka jest polityką[1]

[...] przyszła polityka stanie się raczej sztuką.

Joseph Beuys (1987: 271)

Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń.

Jacques Rancière (2007: 24)

Sztuka wraca do życia także w wymiarze zaangażowania społecznego i politycznego. Artyści już nie chcą zdobić rzeczywistości, chcą mówić prawdę o świecie takim, jaki on jest, chcą go też współtworzyć. Artyści w swej krytyce „starego" i tworzeniu wizji „nowego" odwołują się do odmiennych, często zwalczających się ideologii[2]. Systematyczne zgłębienie zaangażowania politycznego sztuki XX i XXI wieku zasługuje na dogłębne opracowanie, lecz nie jest ono moją ambicją, ponieważ takie przedsięwzięcie wykracza poza granice niniejszej książki. W poniższym fragmencie mojego wywodu pragnę zająć się tylko niektórymi – czasem bardzo różnymi zarówno w formie, jak i treści – rodzajami zaangażowania sztuk plastycznych w politykę, sprawy społeczne; podkreślam: nie stworzę tu wyczerpującego zestawienia poszczególnych typów wizji artystycznych i dzieł podejmujących polityczne zagadnienia. Chodzi mi raczej o zasygnalizowanie różnorodności

[1] Problemy zawarte w tym rozdziale poruszałem we wcześniejszych tekstach (Możdżyński 2008a, 2008c).

[2] Jednak – co trzeba wyraźnie podkreślić – twórczość nie każdego artysty i nie każde dzieło podejmuje polityczne zagadnienia, sprawy organizacji społeczeństwa czy krytyki zastanego świata.

tego zjawiska i odniesienie go do podstawowych dla mojego wywodu kategorii: inicjacji i transgresji. I jeszcze jedno: pozostawiam poza kręgiem moich zainteresowań fenomen – zresztą bardzo interesujący – sztuki bezpośrednio uwikłanej w propagandę, tworzonej na zamówienie autorytarnej władzy. W ideologii komunistycznego socrealizmu czy faszystowskiego Nazi Kunstu sztuka nie stanowiła autonomicznego pola, była w zupełności poddana totalitarnej władzy – skrajne podporządkowanie sztuki ideologii wynika z samej logiki totalitaryzmu zmierzającego do zupełnej kontroli wszelkiej aktywności jednostkowej i zbiorowej. Zwrócę uwagę jednak na twórczość powstającą w okresie PRL (nie wchodząc w dyskusję, czy Polska Ludowa była państwem totalitarnym, która zresztą toczy się w literaturze przedmiotu, zob. np. Świda-Ziemba 1997: 51–97), lecz interesować mnie będą dzieła, które funkcjonowały w swoistej autonomii pola sztuki, nie były bezpośrednio tworzone na zlecenie ośrodków władzy.

Podstawowym wyrazem zaangażowania się artystów XX i XXI wieku w sprawy otaczającego świata była i jest krytyka rzeczywistości społecznej. Mit artysty jako kreatora i buntownika – co trzeba przypomnieć – został stworzony w romantyzmie, przez cały wiek XIX mit ten materializował się wraz z tworzeniem się autonomicznego pola sztuki, które w swej istocie zasadza się na zanegowaniu „normalnego", mieszczańskiego świata i kapitalistycznej ekonomii (Bourdieu 2001: 87–108; por. Gombrich b.d.: 503)[3]. Artyści kolejnych awangard poddawali zastany świat miażdżącej krytyce: jest on zakłamany, nierzeczywisty, nienowoczesny, społeczeństwo hołduje „starej, lichwiarskiej prawdzie", jest pogrążone „we śnie", „w obłędzie" – zgodnie stwierdzali futuryści, dadaiści, surrealiści itd. (Marinetti 1909, za: Baumgarth 1988: 48; Richter 1983: 9, 36; Janicka 1985: 30).

Logicznym następstwem tej krytyki są zachowania transgresyjne, bez których nie sposób wyobrazić sobie sztuki XX i XXI wieku: przekraczanie konwencji społecznych, burzenie granic, dekonstruowanie założeń nieświadomie przyjętych przez społeczeństwo. Zaangażowanym artystom chodzi o „wybudzenie" człowieka współczesnego ze „snu" (Richter 1983: 9), o „wytrącenie" go – co postulowali np. surrealiści – z automatyzmów życia, którym się poddał, z rutyny celów praktycznych i „materialnie wymiernych" (Janicka 1985: 30). Misja uświadamiania społeczeństwa była przeprowadzana w różny sposób i z różnym natężeniem – w zależności od nurtu i uwarunkowań historycznych i kulturowych. Na przykład dadaista Tristan Tzara nakazywał: „demoralizować przede wszystkim" (Jawłowska 1975: 245). Huga Ball pisał: „To, co nazywamy dada, to błazeństwo powstałe

[3] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego, podrozdział „Rola sztuki".

z nicości, z którym wiążą się wszelkie problemy wyższego rzędu, to gladiatorski gest; to zabawianie się nędznymi resztkami... egzekucja zakłamanej moralności" (za: Richter 1983: 45). Manifest Futuryzmu wieścił: „Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajenie do energii i zuchwalstwa. [...] Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami poezji. [...] My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść" (w: Baumgarth 1988: 34, 35).

Zaangażowanie społeczne, polityczne sztuki – w tym burzenie starego świata i projektowanie nowego – nie tylko przejawia się w propagowaniu rewolucyjnych treści, ale także – a może przede wszystkim w posługiwaniu się transgresyjną formą – nowymi technikami, mediami, rozwiązaniami formalnymi przekraczającymi tak zastane w sztukach plastycznych reguły, jak też zasady dobrego smaku czy konwencje obyczajowe charakterystyczne dla społeczeństwa mieszczańskiego. Kolaż, asamblaż, fotomontaż i inne nowe media oparte na technice montażu są nastawione – jak to stwierdził Adorno w „Teorii estetycznej" – na destrukcję złudnej jedności promowanej przez późny kapitalizm, są ukierunkowane na wywołanie szoku w odbiorcy (Adorno 1994: 282, 283, 284). Awangardowe dzieło sztuki – za sprawą trudnej formy i nowych zaskakujących mediów, swoistego „udziwnienia" (Kluszczyński 1997: 80) – ma rozbić estetyczne, poznawcze, życiowe i wszelkie inne przyzwyczajenia odbiorcy, a więc w efekcie jest obliczone na zmianę społeczeństwa[4].

Nowy świat wymyślony przez twórców przyjmuje bardzo różnorodne postacie. Suprematysta, Kazimierz Malewicz, pisał w 1927 r., że „prawdziwy i absolutny ład", „ład kojący i absolutny" powstanie wtedy, kiedy ukształtuje się go „na podstawie wartości nieprzemijających", czyli na „elemencie artyzmu" – tym samym rewitalizując mit romantyczny (Malewicz 2006: 96). „Międzynarodowy Plan" przez niego wymyślony miał mieć dwa etapy: pierwszy z nich miał być zrealizowany przez kolektywną działalność artystów awangardowych, którzy przygotują nadejście drugiego etapu – „bezprzedmiotowej Jedności" (Turowski 2002: 106).

Z kolei nowa rzeczywistość, wymarzona przez surrealistów, miała opierać się na „nadrealności", podstawą życia jednostki miała być nieskrępowana wyobraźnia, w czym miała pomóc sztuka wyzwolona spod wszelkiej władzy tradycji, narodu, państwa. Także tu sztuka miała stać się podstawą życia społecznego, co sugerowały surrealistyczne formuły „Poezja jest na ulicy", „Cała władza dla wyobraźni" (Dąbkowska-Zydroń 1999: 10).

Inaczej swój upragniony świat opisywali włoscy futuryści. Marinetti tak mówił o celach ruchu futurystycznego: „Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów,

[4] Zob. rozdział „Trudna forma i dziwne media".

piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet [...] chcemy zwalczać moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość" (w: Baumgarth 1988: 35). Pacyfizm i rzekoma – według futurystów – postępowość społeczeństwa europejskiego jest filarem zakłamania i „uwiądu" kultury. Wojna i faszyzm miały być wybawieniem od starego świata i zwiastowaniem nowego. Szczególnie istotne była tutaj siła i przemoc, która miała także przyczynić się do odnowy sztuki.

Proponuję teraz pokrótce przyjrzeć się twórczości zapomnianego polskiego artysty Stanisława Szukalskiego (Stacha z Warty) – co, jak sądzę, klarownie ukaże jeszcze inne aspekty połączenia sztuki z polityką. W jego rzeźbach, rysunkach i projektach architektonicznych z lat 20. i 30 XX wieku podstawową rolę odgrywała prawicowa ideologia i symbolika narodowa, na nowo – jak twierdził – przez niego „odkryta", dzięki której polska sztuka miała przeżyć swoistą odnowę w przeciwieństwie do zdegenerowanej sztuki zachodniej (Lameński 2007: 182). Podstawą dla twórczości artystycznej Szukalskiego była „wszechteoria" – mająca wytłumaczyć wszystko, oparta na wybiórczo zapożyczonych i swoiście zinterpretowanych faktach oraz badaniach pochodzących z historii, antropologii kulturowej i fizycznej. Ta wizja miała strukturę kolażu: koncepcje naukowe wyjęte z kontekstu mieszała z hasłami antysemickimi i antygermańskimi, łączyła mistykę z polityką, sklejała ze sobą mity chrześcijańskie ze słowiańskimi itd., zaś same dzieła Szukalskiego łączyły modernistyczną estetykę z narodowymi i religijnymi symbolami. Sztuka w tej wizji – wyraźnie to widać – miała zostać podporządkowana celowi politycznemu, lecz przyznał jej Szukalski, co niewątpliwie było też wyrazem wpływu artystycznej ideologii powstałej w XIX wieku, niezwykle ważną rolę: za jej sprawą naród miał się przebudzić i przypomnieć sobie o korzeniach narodowych.

Szukalski wymyślił nowy kult narodowy, którego głównym ośrodkiem miała zostać „Duchtynia" – świątynia w Smoczej Jamie pod Wawelem. W jej wnętrzu miałyby stanąć zaprojektowane przez Stacha z Warty posągi najważniejszych Polaków skierowane w cztery strony świata: Józefa Piłsudskiego (zwanego „Oswobodzicielem"), Kazimierza Wielkiego, Kopernika i Mickiewicza (Lameński 2007: 189–190). Szukalski stworzył także nowy symbol Polski – „Toporła", będący syntezą postaci orła i topora. Na jego piersi miał być umieszczony „Gemadion" – podwójna, odwrócona swastyka (Lameński 2007: 187, 193). Warto zauważyć, że projekty artysty zawierały – co zresztą wpisywało się w szerszy trend charakterystyczny dla sztuki nowoczesnej – wizualne archetypy, pojawiające się w różnych kulturach i tradycjach religijnych: mandalę, swastykę, jeźdźca na koniu itp.

Upolityczniona i „znacjonalizowana" sztuka miała też odegrać ważną rolę w „przerodzeniu" – swoistej jednostkowej transformacji (inicjacji), która

miała objąć całość życia każdego Polaka – Szukalski zakładał zamianę nowoczesnego ubrania na strój inspirowany tradycyjną garderobą polskich chłopów, ważnym elementem nowo-starego wyglądu miały być długie włosy noszone także przez mężczyzn. Istotnym etapem „przerodzenia", co wzmacniało jej „inicjacyjność", miała być zmiana imienia – przyjęcie polskiego „miana" (np.: Budzibrat, Drogosiej, Głądziból) stosowanego – według polskiej tradycji wraz z miejscem pochodzenia – dlatego sam artysta przedstawiał się jako Stach z Warty (Lameński 2007: 183).

Należy podkreślić, że sztuki Szukalskiego (jak też i zwalczanych przez niego zachodnich „izmów": futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu itd.) nie byłoby bez mitu artysty – buntownika – proroka niosącego nową, „prawdziwą" świadomość pogrążonemu we śnie społeczeństwu. Tę artystyczną ideologię wynoszącą twórcę ponad resztę społeczeństwa łączył – co zaskakujące – z modnymi w dwudziestoleciu międzywojennym konceptami skrajnie nacjonalistycznymi i antysemickimi. Dołączał do tego wyrwane z szerszej całości i na swój sposób zreinterpretowane koncepcje naukowe i pseudonaukowe, inspiracje formalne różnymi postaciami modernizmu z odniesieniami do mitów słowiańskich i do Biblii. Sztuka, polityka, nauka, religia zostały w tej fenomenalnej twórczości dokładnie wymieszane.

Dotychczas przyglądałem się pochodzącym z pierwszej połowy XX wieku koncepcjom łączącym sztukę z polityką. Także druga połowa XX wieku i pierwsza dekada wieku XXI obfituje w różne sposoby angażowania się artystów w rzeczywistość polityczną. Zupełnie inaczej niż pierwsi awangardziści swoją obecność w polityce zaznaczyło w latach 60. koło Akcjonistów Wiedeńskich[5]. Tak jak i wcześniejsze nurty, Akcjoniści za swój cel stawiali przebudzenie społeczeństwa burżuazyjnego i w efekcie jego zmianę, lecz do tego celu użyli odmiennych środków: podstawową formą ich działania były szokujące, krwawe rytuały, w ramach których kaleczyli swe ciała, popełniali samobójstwa (Schwarzkogler), profanowali chrześcijańskie symbole (np. krzyże, monstrancje), traktowane przez wiedeńczyków – według Jacka Zydorowicza – jako znaki „narzuconego porządku". Akcjoniści wierzyli w transformacyjną rolę rytuału, który został we współczesnym świecie zapomniany, próbowali odnowić rytualne sposoby obcowania z krwią i śmiercią, które – jak sądzili – przyniosą wstrząs w społeczeństwie i spowodują w efekcie zmiany polityczne i społeczne. Zydorowicz tłumaczy: Nitsch, Schwarzkogler, Brus i inni, chcąc wywołać wstrząs w publiczności, „wybudzić" ją ze snu i sprowokować zmianę społeczną, musieli wykorzystać „przesadnie bluźnierczo-perwersyjne środki" (Zydorowicz 2005: 74). „Akcjoniści, proponując nieciągłość, rozczłonkowanie, rozerwanie, dezinte-

[5] Zob. rozdział „Inicjacja: śmierć i odrodzenie".

gację, godzili w skostniałe, pozornie uporządkowane społeczeństwo niezdolne do przemyśleń, poruszające się wśród sprawdzonych i odpowiednio zabezpieczonych kategorii myślowych" (Zydorowicz 2005: 73).

W latach 60. XX wieku powszechne ruchy kontrkulturowe przywołały na nowo surrealistyczne idee, dopiero wtedy nadrealizm mógł zostać zaakceptowany i uwewnętrzniony przez buntującą się młodzież, która uczyniła swoimi hasłami stare surrealistyczne frazy: „Poezja jest na ulicy", „Cała władza dla wyobraźni" (Dąbkowska-Zydroń 1999: 10). I tu sztuka została wpisana w plan rewolucji społecznej. Według Eduarda Jaguera, przywódcy późnosurrealistycznego ruchu PHASES, „sztuka jest kontynuacją rewolucji politycznej za pośrednictwem innych środków" (w: Dąbkowska-Zydroń 1994: 10). W ulotce tego ruchu zatytułowanej „La révolution sera inspirée ou ne sera pas" można przeczytać o światowych protestach w 1968 r.:

> „Odtąd te dni ABSOLUTNE staną się częścią integralną, i jakby pozaczasową naszego życia najbardziej żarliwego, symbolem tego, że **WSZYSTKO JEST ZAWSZE MOŻLIWE** dla tego, kto umie zapewnić sobie dystans w stosunku do najbardziej odrażającej rzeczywistości. Barykady materialne są dojrzałymi owocami innych barykad, których zawsze chcieliśmy bronić: te nieuchwytne, ukryte barykady nazywają się Poezja, Miłość, Wolność. Powstanie młodych sercem i duchem zaczęło podważać smutne groble myślowe wzniesione podczas 20 wieków cywilizacji zachodniej i chrześcijańskiej" (w: Dąbkowska-Zydroń 1994: 147).

Sztuka w tej wizji jest najlepszym nośnikiem wyzwolonej z moralnych okowów i otwartej na nadrealność rewolucyjnej wyobraźni.

Ważnym „zaangażowanym" twórcą lat 60. i 70. był oczywiście Joseph Beuys. Ten „szaman, terapeuta, nauczyciel" – jak go nazwał Jaromir Jedliński (Jedliński 1990a: 7) – dokonał syntezy sztuki, poszukiwań duchowych i zaangażowania politycznego. W twórczości Beuysa szamanizm i alchemia łączą się ze społecznym działaniem, które artysta nazwał „rzeźbą społeczną", wpisując tym samym zaangażowanie społeczne w relację sztuka – metafizyka. Według artysty wiedza na temat energii jest użyteczna w rozwiązywaniu aktualnych problemów jednostek i społeczeństwa, bowiem porządek metafizyczny jest ściśle powiązany ze społecznym. Beuys tłumaczył, że jego wyżej opisana akcja „Lubię Amerykę i Ameryka lubi mnie" na jednym z poziomów odnosiła się do tragedii rdzennej ludności Ameryki Północnej, tym samym wpisując się w problematykę „innego": „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 pszczół 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 także zaangażowanym praktykiem. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX 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 (Jedliński 2000).

Inną wizję sztuki zaangażowanej zaprezentował powstały w 1974 r. Kolektyw Sztuki Socjologicznej. Sztuka socjologiczna – według jej twórców – jako jedyna miała mieć „swoje odniesienia w rzeczywistości społecznej" i wychodzić – w przeciwieństwie do pierwszej awangardy – poza historię sztuki (Fisher 1987: 300). Realizowana miała być m.in. za pomocą „praktyki socjologicznej", „nauczania", „pracy społeczno-krytycznej", „ożywienia i zakłócenia". Punktem wyjścia pracy społeczno-krytycznej była teoria materialistyczna, jej celem natomiast stała się „praktyka socjologiczna" i „rozbudzenie krytycyzmu społecznego", wywołanie „krytycznych dyskusji, które zakwestionowałyby system społeczny i obowiązujące wartości" (Fisher 1987: 299). „Ożywienie i zakłócenie" zostało wyjaśnione tak:

> „W biurokratycznym społeczeństwie zdominowanym przez różne formy umasowienia kultury, praktyka socjologiczna ma na celu zdemaskowanie ideologicznych uwarunkowań tego zjawiska. Usiłuje zatem uczestniczyć w różnych środkach komunikacji międzyludzkiej, szczególnie w środkach masowego przekazu, mając na celu ich zakłócanie" (Fisher 1987: 299).

Jak widać, socjologia była przez Kolektyw uznawana przede wszystkim jako narzędzie walki ze zbiurokratyzowanym społeczeństwem masowym, socjologia miała umożliwić „zakwestionowanie systemu społecznego" – wyraźnie zaznacza się tu wpływ teorii Marksa (np. teoria materialistyczna jako punkt wyjścia), cel socjologii, jakim jest poznanie rzeczywistości społecznej, został podporządkowany interwencji politycznej.

Ważną rolę w sztuce zaangażowanej na Zachodzie w latach 60. i 70. odegrała idea powszechnej kreatywności. „Każdy artystą" – obwieszczał Beuys. Demokratyzacja sztuki ma sprawić, że z jednej strony każda działalność będzie mogła uzyskać status sztuki, z drugiej – każdy będzie uprawiał sztukę. Polityka stanie się sztuką. Według Beuysa już żaden „inny" nie będzie poza społeczeństwem, politykę należy przekształcić tak, „by każdy czuł się członkiem społeczeństwa, by każdy mógł z nim twórczo współpracować" (Beuys 1987: 270–271). Mikel Dufrenne pisał o „utopii nowej sztuki, w której będzie brało udział całe społeczeństwo". Jej podstawą miałaby być rozkosz, obejmująca w pierwszym rzędzie „kontakt cielesny z przedmiotem". Dufrenne marzył o tym aby „ciało przedmiotu" – „widoczna rozciągłość, wibracja dźwięku, smak słowa, barwa głosu, o której mówi Barthes – prowokowało moje ciało, jak materia inspirowała gest twórcy, gest, który niekiedy mogę powtórnie przeżyć w sobie". Ów głęboki cielesny kontakt z przedmiotem, dziełem sprawia, że człowiek i świat pogrążają się w sobie nawzajem: „nie jestem wobec tego świata, jako wobec tego, który mi się przedstawia, jestem w nim: oto kulminacja uobecnienia, ambiwalencja intymności" (Dufrenne 1987: 326–327).

> „Weź mnie – mówi dzieło, i daję się mu porwać. Porwać przez nie, porwać przez tę grę miłosną. Z tej sztuki, która odwołuje się do rozkoszy, wywodzi się święto jako moment szczytowy: tu bowiem najdoskonalej wymieniają się aktywność i bierność, potwierdzenie i odrzucenie, dawanie i otrzymywanie, działanie i pozbywanie się; świat, w który otwiera się w rozkoszy, jest światem ambiwalencji, ponieważ wyraża się w nim niekontrolowana moc głębi, poezja natury" (Dufrenne 1987: 327).

Nie tylko sztuka stanie się polityką, ale polityka (i życie codzienne) w nowym świecie stanie się sztuką. Zarazem duchowością, szamanizmem, terapią, rozkoszą. Beuys twierdził:

> „Powiadam zawsze, że cały świat ma tendencję do tego, by stać się wielką akademią. To znaczy, element duchowy zyskuje coraz większe znaczenie. W toku dalszego rozwoju technologii człowiek będzie w coraz większym stopniu uwolniony od warunków dyktowanych przez miejsce pracy, ma więc przed sobą problem czasu wolnego. W tym wolnym czasie mógłby zajmować się rozwojem własnej kreatywności, czyli swojej możliwości określania rzeczy" (Beuys 1987: 273).

Ciekawie na tle sztuki światowej prezentują się dzieła polskich twórców łączące politykę i sztukę. Na przykład w sztuce Jerzego Beresia pojawiły się tematy zupełnie niespotykane w twórczości zachodnich artystów. Akcje Beresia zwane „Przepowiedniami" czy „Mszami" odnosiły się wprost do

tradycji polskiego romantyzmu. Andrzej Kostołowski opisał „Mszę Romantyczną" wystawioną w Krzysztoforach (1978 r.):

> „Bereś zdejmował z siebie kolejno dwadzieścia płóciennych dokumentów poprzednich manifestacji i podpisywał je. Dokumentem dwudziestym pierwszym było jego własne ciało, które także podpisał. Ubrawszy się w płótno z napisem »OFIARA« porąbał drewno i rozpalił ognisko na specjalnie przygotowanym OŁTARZU SPEŁNIENIA" (Kostołowski 1995: 22).

Trzeba przyznać, że Bereś chętnie korzystał z charakterystycznego dla kultury polskiej patosu mającego swoje korzenie w polskim romantyzmie silnie zabarwionym motywem mesjanizmu, o czym świadczyć mogą m.in. często pojawiający się w jego twórczości symbol artysty jako ofiary złożonej na ołtarzu ojczyzny (zachodni twórcy akcentowali buntowniczość artysty wobec społeczeństwa i jego rewolucyjną misję), nazwanie akcji „mszami" (na Zachodzie odwoływano się do kategorii rytuału niełączonej z konkretną religią), „prastare narzędzia", malowanie swego nagiego ciała białą i czerwoną farbą, używanie spirytusu jako „medium dla ducha" (tamże)[6]. Twórczość Beresia, jak dowodził Kostołowski, była zarówno skierowana przeciw komunizmowi, jak też – później – przeciw postmodernizmowi nadchodzącemu z Zachodu i pojmowanemu jako zagrożenie dla kultury narodowej. Jego msze były mistyczne, artystyczne i polityczne (Kostołowski 1995: 22). W nich też pojawiają się poszukiwania specyficznie pojętych doświadczeń inicjacyjnych i transgresyjnych, lecz Bereś – jak mi się wydaje – pragnie wtajemniczyć siebie i widzów/uczestników w swoisty kult narodowy, przekroczyć nie tyle granice tradycji i konwenansu, ile zasady totalitarnego systemu politycznego. Poszukuje on odmiennych stanów świadomości, które mogłyby stać się podstawą głębokich przeżyć duchowych silnie zakorzenionych w tradycji narodowej i podporządkowanych jej umocnieniu. Jego sztuka, jak sądzę, jest wkomponowana w horyzont symboliczny charakterystyczny dla powojennej antykomunistycznie nastawionej inteligencji polskiej. W tej twórczości nie występowały odniesienia do tego wszystkiego, co od lat 50. fascynowało transgresyjnie nastawionych zachodnich artystów: wyzwolenie jednostki ze społeczeństwa mieszczańskiego i jego transformacja, przekroczenie zakazów moralnych, eksploracja „inności" i działania dezalienacyjne skierowane do różnego rodzaju mniejszości społecznych. Pojawiają się za to okraszone dziewiętnastowiecznym patosem symbole narodu, niepodległości, tradycji, religii, oporu wobec narzuconego z zewnątrz systemu. Te różnice bardzo wyraźnie świadczą o wpływie bezpośredniej sytuacji politycznej na wizje sztuki zaangażowanej.

---

[6] Zob. rozdział „Ciało".

W duchu już innej epoki – lat 80. i 90. – sztukę, politykę i mistykę uprawiali Marek Kijewski i Kocur. Inspirując się Claesem Oldenburgiem, Kijewski mówił: „Jestem za sztuką, która jest polityczno-mistyczno-erotyczną" (Gorządek 2008: 12). Kijewski zgłębiał zarówno problemy formalne, jak i wchodził w rejony metafizyczne, inspirując się trybalnością, szamanizmem, teologią ikony, odwoływał się do polityki lat 80. – w jego kolorystyce czerwień była zarówno kolorem krwi, życia, jak też odnosiła się do komunizmu i braku wolności. To, co silnie odróżnia sztukę duetu Kijewski/Kocur od sztuki Beresia, to otwartość na język zachodniej kontrkultury, fascynacja postmodernizmem, które znalazły swój odźwięk w metodzie SSS: „surfowania, skanowania i samplowania" elementów rzeczywistości (Kijewski/Kocur 2008)[7]. Kijewski i Kocur nie podporządkowywali swojej sztuki i poszukiwań odmiennych stanów świadomości tradycji narodowej, która przez nich też była przekraczana.

Można zadać pytanie: czy sytuacja polityczna polskiej sztuki okresu PRL-u wpływała na poszukiwania połączenia sztuki, mistyki i polityki? Renata Rogozińska na tak postawione pytanie daje odpowiedź twierdzącą: Polska sztuka po 1945 r. (przede wszystkim w czasie stanu wojennego) łączyła fascynacje awangardowe, kontrkulturowe z inspiracjami chrześcijańskimi. „Szczególnie ważne – pisała – dla wielu artystów urodzonych i dojrzewających w czasach komunistycznych zupełnie nowe, wręcz rewelacyjne (łac. *revelatio* znaczy wszakże odkrywać, odsłaniać, objawiać) stało się postrzeganie sztuki w kategoriach nadprzyrodzonych" (Rogozińska 2009: 261). Poszukiwanie wymiaru mistycznego – według niej – było protestem wobec socrealizmu i politycznie narzuconego materialistycznego światopoglądu. Uprawianie mistycyzującej sztuki było wyrazem buntu wobec realnego socjalizmu.

Transformacja ustrojowa po 1989 r. przyniosła istotną zmianę języka i zainteresowań politycznych polskich artystów. W latach 90. pojawiło się w polskiej sztuce nowe zjawisko – „sztuka krytyczna", do której zalicza się twórczość wielu ważnych artystów (m.in. Żmijewskiego, Kozyry, Althamera, Nieznalskiej, Wodiczki, Rajkowskiej, Górnej i in.). Nurt ten – jak sądzę – przynajmniej częściowo został zainspirowany przez działania poprzedników w Europie Zachodniej – np. przez akcjonistów wiedeńskich, Kolektyw Sztuki Socjologicznej, działalność Beuysa. Jedną z najważniejszych technik zakłócenia panującego dyskursu, stosowaną przez sztukę krytyczną, jest ukazanie „innych" – tych, których „nie widać", wyrzuconych z głównego nurtu życia społecznego, nieobecnych w oficjalnym dyskursie. Chodzi o wieloaspektowe skupienie się na „innych": w sensie egzystencjalnym, transcendentalnym

[7] Zob. rozdział „Trudna forma i dziwne media".

i społecznym (por. Ruksza 2006)[8]. Sztuka krytyczna „odsłania mechanizmy funkcjonowania kultury konsumpcyjnej" przyniesionej przez globalny kapitalizm, jak też oblicze „tradycyjnej" świadomości społecznej (m.in. wysoką pozycję religii w życiu jednostkowym, rodzinnym i społecznym, patriarchalizm, zakłamanie, homofobię, stłumienie cielesności i seksualności), „zwraca uwagę na znaczenie podmiotu", zwłaszcza w kontekście cielesności. Dla nurtu krytycznego ciało stało się „nie tylko głównym obszarem definiowania tożsamości, ale także miejscem wyrażania oporu wobec władzy, miejscem dopominania się o prawo do bycia »Innym/Inną«. Ciało jest tu polem uprawiania krytyki rzeczywistości" (Kowalczyk 2000b). Sztuka krytyczna „nie »wyrywa« ciała władzy i nie usiłuje przejąć nad nim kontroli, gdyż ma świadomość tej niemożliwości", jej celem jest „zawirusowanie" umysłów odbiorców świadomością niemożliwości wyzwolenia ciała z okowów władzy, co będzie „wstępem do jakichkolwiek możliwości negocjowania składników własnej tożsamości" (Zydorowicz 2005: 94). Krytyczna świadomość „Może posiąść umiejętność rysowania (prowizorycznej choćby) mapy krzyżujących się w ciele dyskursów władzy, takich jak wiedza, konsumpcja, religia, edukacja itd. oraz wskazywać na ich wzajemne sprzężenia, antynomie, zagrożenia i pułapki". Jednak Jacek Zydorowicz ma nadzieję na to, że możliwa jest „namiastka przestrzeni, w której tworzyłyby się alternatywne systemy znaczeń pozwalające na »wycieczki« poza dominujące typy interpretacji świata" (Zydorowicz 2005: 94).

Z kolei Stach Szabłowski – cytowany wyżej krytyk i kurator, którego bez wątpienia nie można posądzić o konserwatyzm – w większości działań twórców nurtu krytycznego[9] zobaczył „rozpaczliwe próby zwizualizowania dyskursów postmodernistycznych myślicieli – czytano z zapałem Deleuze'a, Lacana, a zwłaszcza niezwykle popularnego wśród artystów Michela Foucaulta". Jednak artyści „poprzestawali nierzadko na zasygnalizowaniu, że krytyczne dyskursy, pojęcia tożsamości, płci i dekonstrukcji są im znane, lecz sprawiali wrażenie, jakby nie wiedzieli, co z tego wszystkiego należy zrobić" (Szabłowski 2002: 135).

Podobną tematykę do tej, która jest charakterystyczna dla pokolenia artystów sztuki krytycznej, podjęła starsza od nich Zofia Kulik w pracy „I dom, i muzeum" (1999 r.), w której dokonała swoistej – tak jak artyści z nurtu krytycznego – artystycznej krytyki społecznej analizującej symbole władzy, swoiste *sacrum* władzy, sięgające w głąb (nie)świadomości zbiorowej. Oto dokonana przez Piotra Piotrowskiego interpretacja pracy, która eksploruje związek *sacrum*–władza–płeć–przemoc:

---

[8] Zob. rozdziały: „Inny", „Sztuka jest terapią".

[9] Stach Szabłowski do nurtu sztuki krytycznej nie zalicza, jak robi to np. Iza Kowalczyk, artystów z kręgów Kowalni: Althamera, Kozyry, Żmijewskiego itd.

„Prezentowany na poznańskiej wystawie obelisk wyraźnie wskazuje na trwałość (fallocentrycznych) struktur władzy. Jego wertykalna forma, symbolizująca często hierofanię, miejsce styku tego, co wieczne z tym, co doczesne, Nieba i Ziemi, ale także dominację nad otaczającym obszarem, nawiązuje do fallicznej symboliki władzy. Zwłaszcza, że w podstawie obelisku znajduje się fryz wykonany z przedstawień kobiety; dokładniej, jest to fryz zrobiony z multiplikacji wizerunku antycznej Hestii, greckiej bogini domowego ogniska. W starożytnym świecie symbolizowała trwanie, niegasnący płomień ciągłości, solidności, pewności i ciepła. Świat się zmieniał, zmieniali się królowie i bogowie, a Hestia trwała. Przetrwała Grecję, aby w Rzymie przyjąć imię Westy; przetrwała znacznie więcej, aby przybrać obecnie postać znaku firmowego towarzystwa ubezpieczeniowego. To właśnie do Hestii Insurance S.A. nawiązuje (zbudowany z gazetowych reklam tej znanej formy ubezpieczeniowej) fryz wybudowanego przez artystkę w hallu głównym poznańskiego Muzeum obelisku. [...] Jego fallocentryczny charakter nie ulega wątpliwości. [...] W kapitalizmie wieczność można kupić; albo inaczej – ubezpieczyć. Ideologia zostaje zastąpiona komercjalizacją, której nie mogą się oprzeć żadne instytucje życia publicznego (w tym muzea), a także prywatnego – trwałość domowego ogniska można wymierzyć wartością polisy ubezpieczeniowej" (Piotrowski 2007: 165–166).

Autorka tej pracy zwróciła się przeciw różnym aspektom władzy: władzy symbolicznej, ekonomicznej, obnażając jej prawdziwe oblicze – jej fallocentryczność. To działanie ma mieć charakter dekonstruujący – ma pokazywać ukryte znaczenia, na których wspiera się władza – tym samym obniżać ich moc.

Twórczość Kulik i artystów nurtu krytycznego, jak też wielu innych, zdaje się wpisywać w skrajnie ujęte przeznaczenie, które przypisała sztuce jedna z radykalnych polskich krytyczek – Izabela Kowalczyk. Sztuka współczesna – według niej – ma obnażać prawdziwe oblicze systemu społecznego i mechanizmów władzy i dawać „alternatywną do tego oficjalnego systemu władzy-wiedzy, możliwość eksploracji obszarów marginalnych, tego, co znajduje się na granicy reprezentacji" (Kowalczyk 1999b: 25). O transgresyjnej misji sztuki przekonany jest Grzegorz Kowalski, już w XXI wieku przyznał on: „Artysta jest powołany, by kwestionować obowiązujące normy. Musi zgodzić się na ryzyko, że społeczeństwo go odrzuci i potępi. Pragniemy autentyzmu i dopuszczamy w swoich poszukiwaniach obecność »brzydoty, dewiacji, cielesności, zła«" (Żmijewski 2008g: 170). W tym duchu właściwie wypowiadał się już w latach 80. Jerzy Nowosielski, według którego zadaniem sztuki jest „gorszenie": „Sztuka jest – mówił artysta – [...] naprawdę rzeczą nieprzyzwoitą. I coraz bardziej przekonany jestem o tym, że głównym zadaniem sztuki dzisiaj jest gorszenie ludzi. Chodzi o to, by ludzi myślących konformistycznie przekształcać w niekonformistów" (Podgórzec 1985: 163).

By zrozumieć sytuację polskich artystów zaangażowanych w krytykę społeczną, warto przyjrzeć się tutaj reakcjom polskiej opinii publicznej na sztukę krytyczną. Stach Szabłowski zauważył:

> „Manifestacje artystów lat 90. odbywały się zazwyczaj przy doskonałej obojętności społeczeństwa. [...] Ludzie zajmujący się sztuką musieli z niesmakiem przyznać, że mają słaby kontakt z konserwatywnym społeczeństwem i z reprezentującą artystyczne gusta większości władzą. [...] Artyści po wyjściu z drugo- i trzecio-obiegowych katakumb odkryli, że mogą robić co chcą, ale mało kto chce ich słuchać, a już nikt zupełnie nie chce im płacić" (Szabłowski 2002: 127).

Obojętność społeczeństwa na sztukę i problemy przez nią podejmowane przerywają różnego rodzaju skandale wywoływane przez niechętnych odbiorców tej sztuki. Najbardziej radykalna w formie i treści krytyka sztuki polskiej pochodzi najczęściej z kręgów chrześcijańskich i konserwatywnych. Szabłowski pisał:

> „Konserwatywna krytyka, nie rozumiejąc wprawdzie za bardzo sztuki Kozyry czy Żmijewskiego, ale intuicyjnie wyczuwając jej heretycką wywrotowość, wpadła na widok kolejnych prac w przerażenie i histerię. Prawicowi publicyści starali się prowadzić z artystami wojnę, obrzucając ich inwektywami, widząc w nich nowych bolszewików, »nowych socrealistów« (pomysł Cezarego Michalskiego, którym dziennikarz ów podzielił się na łamach »Życia«), a nawet wzywali do oddania twórców pod opiekę psychiatrów (prof. Legutko, również w »Życiu«)" (Szabłowski 2002: 136).

Krytycy z kręgów katolicko-narodowych uważają, że sztuka powinna wyrastać z tradycji patriotycznej i chrześcijańskiej, szanować i kultywować ich wartości i rozwijać się w ich granicach. Jan Michalski na łamach „Znaku" zinterpretował charakterystyczne dla sztuki współczesnej zainteresowanie cielesnością jako „ekshibicjonizm", artystów odwołujących się do kultury masowej nazwał „socjopatami", zaś krytyków pozytywnie nastawionych do tego trendu uznał za „socjotechników". Michalski mówił też o „powierzchowności" i „chciejstwie" młodych twórców (Michalski 1998: 3–16, za: Kowalczyk 2000b). Według optyki reprezentowanej przez konserwatywnych krytyków polska sztuka współczesna nie jest wiele warta, gdyż nie kontynuuje tradycji sztuki narodowej, przemawia językiem niezrozumiałym, a wartości chrześcijańskie często są przez nią atakowane, polscy artyści zachwyceni globalną kulturą konsumpcyjną za pomocą skandalu dążą do rozgłosu i sukcesu, nie wahając się tworzyć kiczu.

W dotyczących sztuki wypowiedziach konserwatywnych polityków, publicystów i duchownych na plan pierwszy wysuwały się w latach 90. problemy moralności, wolności i prawa przekraczania norm i cenzury

(Kowalczyk 1999a)[10]. Artyści często mówili, że zabiegi cenzorskie są przeprowadzane inaczej niż w czasach PRL-u, nie przyjmują one „postaci instytucjonalnej", przez co są też mniej widoczne. Trzema tematami najbardziej kontrowersyjnymi dla społeczeństwa polskiego i wzbudzającymi reakcje cenzorskie są – zdaniem Izy Kowalczyk – problemy religii, cielesności i historii. Szczególnie silne protesty ze strony społeczeństwa dotyczą tych prac, które ujawniają struktury i mechanizmy władzy społecznej:

> „Nagie ciało męskie nikogo nie razi, jeśli nie jest krytyką systemu władzy; naga kobieta cieszy oko, jeśli jest stereotypowym obiektem do oglądania. Ale obraz kobiety jako ofiary przemocy jest już nie do przyjęcia, przekracza bowiem utarte schematy i przyzwyczajenia widzów, zgodnie z którymi kobiecy akt ma dostarczać wizualnej przyjemności, a nie [być] miejscem napięć, odwołujących się do współczesnej problematyki społecznej i politycznej" (Kowalczyk 1999a).

Pomimo że cenzura dotyczy głównie sfery obyczajowej – pisała Kowalczyk zgodnie z przekonaniem rozpowszechnionym wśród badaczy opcji postmodernistycznej – działania cenzorskie i tak mają „swe źródło w polityce: bezpośrednie i pośrednie w przypadkach, gdy ostrość wypowiedzi artystycznej może odbić się ujemnie na wizerunku »sponsora« i zmniejszyć liczbę jego klientów". Z opinią publiczną i jej przedstawicielami – „strażnikami moralności" – „muszą się liczyć instytucje wystawiennicze zabiegające o dotacje państwowe i prywatne" (Kowalczyk 2000).

Interesujące interpretacje społeczno-kulturowych uwarunkowań sztuki polskiej przyniosły artykuły zawarte w katalogu wystawy „W Polsce, czyli gdzie?" zorganizowanej w 2006 r. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Andrzej Turowski w swym artykule postawił za Gombrowiczem tezę, że Polska, ze względu na uwarunkowania historyczne, geograficzne i polityczne, jest „krajem formy osłabionej" – krajem, w którego kulturze jedynie ważna jest „treść", „forma" zaś to mało istotny dodatek. Podstawowe instytucje gwarantujące swobodny rozwój sztuki, charakterystyczne dla Zachodniej Europy, w Polsce się nie wykształciły. Turowski tłumaczył współistnienie „liberalnej estetyki rynkowej" i „zgody na cenzurę religijną" m.in. „brakiem instytucjonalnej koncepcji kultury (kulturokratycznego »ministerstwa«), która mogłaby bronić niezależności twórczości przed politykami, hierarchami i handlarzami". Według tego autora polska kultura jest „silnie ugruntowana na pojęciu harmonii zmistyfikowanych wartości tak

[10] Jak pokazała choćby Anna Matuchniak-Krasuska (1988, 2009), sztuka awangardowa kultywująca wartości „ostre", od początków swego istnienia wywoływała i nadal wywołuje niechęć wśród niebędących „znawcami", „przeciętnych" widzów, dla których charakterystyczna jest orientacja „łagodnowartościowa" – ukierunkowanie na poszukiwanie w sztuce konwencjonalnie ujętego piękna, spokoju, harmonii, realistycznej formy, relaksu itd.

progresywnych, jak konserwatywnych" przy jednoczesnym braku „destabilizujących estetykę" wartości „subwersywnych, anarchistycznych, transgresyjnych". „Powiedziałbym – pisał Turowski – awangardowa utopia jedności, niedająca szansy inności. W związku z tym utopia mogła przeciwstawiać się katastrofie, ale nigdy nie była przekroczeniem" (Turowski 2006: 14–15). To, na czym był ufundowany zachodni mit artystyczny, w Polsce właściwie do dziś nie obowiązuje. Ze względu na doświadczenia geopolityczne w środowiskach artystycznych były i są promowane nie postawy transgresyjne, a kolektywistyczne. Podstawowym zadaniem polskiej sztuki – wedle sporej części społeczeństwa o konserwatywnym nastawieniu – wciąż pozostaje służenie zbiorowości i umacnianie jej jednorodności, nie tak jak w krajach Europy Zachodniej – bunt wobec zniewalającego społeczeństwa i „odkrycie nowego". Postawy artystyczne skierowane na przekraczanie granic narzuconych przez system społeczny, konwencje życia codziennego, religię i wolny rynek nie cieszą się więc uznaniem – są niezrozumiane i odrzucone jako coś, co burzy ład, coś, co zagraża.

Właśnie na poczucie zagrożenia kształtujące świadomość zbiorową Polaków zwróciła uwagę Ewa Mikina w tekście „Gdzie?". Polacy do dziś – według tej autorki – odczuwają poczucie zagrożenia, które kształtuje ich stosunek do sztuki:

> „Na terytorium, nad którym unosił się duch pogrzebanej Polonii, dzieci powtarzały razem z pacierzem »Kto ty jesteś?«. Świadomość zamknięta, osaczona i niepewna, której zagrażało każde otwarcie się: na doświadczenie seksualne, zmianę społeczną, odmienność etniczną. To nie »tożsamość« była zagrożona – zagrożona była świadomość, jakby każdy ruch, każde nowe doświadczenie były dla niej niebezpieczeństwem. Świadomość skolonizowana bardziej, niż zdołałby to uczynić którykolwiek z zaborców" (Mikina 2006: 25).

Cytowana autorka, odwołując się do koncepcji psychoanalitycznych i postmodernistycznych, wskazała, że zjawisko kształtowania się podmiotu jest związane z modernizmem. Ta konstatacja pozwoliła jej stwierdzić, że Polska nie zdobyła „doświadczenia nowoczesności", „doświadczenia nowoczesnego państwa-narodu i nowoczesnego podmiotu":

> „Stosując hiperbolę, można powiedzieć, że ze świata sarmackiego, szlacheckiego i pańszczyźnianego, z jego wszystkimi przywarami i indosynkrazjami, wchodzimy od razu w świat postsocjalistycznej katastrofy. Po drodze dokonawszy radykalnej amputacji czasów realnego socjalizmu" (Mikina 2006: 29).

Wraz z opuszczeniem etapu modernistycznego, nie ma szans wykształcić się w polskiej świadomości „podmiot". Na ten dojmujący brak nakłada się rozpad realnego socjalizmu i rozpad „podmiotu nowoczesnego" dokonujący

się na Zachodzie, wraz z tendencjami globalnymi wpływający także na kulturę polską.

> „W jego miejsce pojawia się podmiot rozproszony, podmiot oceaniczny, pojawiają się cyborgi i awatary, pojawia się świadomość, że odgrywamy wiele ról równocześnie, ale też odgrywamy ich wiele w sukcesji. Odgrywamy je gdzieś. W złożonej, wielowymiarowej, wielopoziomowej przestrzeni: równocześnie narodowej i transnarodowej, euklidesowej i fraktalnej, unijnej i globalnej, publicznej i prywatnej, kapitalistycznej i postsocjalistycznej" (Mikina 2006: 29).

Tezy Mikiny, moim zdaniem, dobrze ukazują sytuację, w jakiej znalazła się polska kultura po 1989 r. Mamy do czynienia z chaotycznym współistnieniem treści i form pochodzących z kontekstu przednowoczesnego, nie w pełni przebytej nowoczesności (na skutek doświadczeń z zaborami) i jednocześnie współczesnych procesów globalnych. W tym chaosie próbują się znaleźć artyści, ale też publiczność, która swoje postawy i swoje oczekiwania wobec sztuki kształtuje pod wpływem wzorców historycznych.

Z takim zniewalającym stosunkiem do sztuki walczy jeden z ważnych polskich artystów nurtu krytycznego – Artur Żmijewski. Duże poruszenie w polu sztuki w Polsce wywołał jego manifest pt. „Stosowane Sztuki Społeczne" opublikowany w 2007 r. w „Krytyce Politycznej". Sztuka – według Żmijewskiego – została wyparta ze świata, jest traktowana „niepoważnie".

> „Artysta w społecznej optyce postrzegany jest jako szaman, demiurg, kolorowy ptak, trochę szaleniec, ktoś nieustannie chory, trawiony gorączką jakiejś nieusuwalnej dolegliwości. To jest oczywiście społecznie wyprodukowany fantazmat. I ten wszechobecny fantazmat chroni społeczeństwo przed rzeczywistym spotkaniem ze sztuką. Ale równocześnie chroni artystę przed rzeczywistą odpowiedzialnością za własne działanie" (Cichocki 2008: 8).

W przeciwieństwie do sztuki, polityka, nauka i religia zachowały umiejętność kształtowania systemu społecznego (Żmijewski 2007b: 24). Żmijewski chce przywrócić społeczną skuteczność sztuce. Jednym z narzędzi miałaby być „instrumentalizacja autonomii", powtórne, świadome uzależnienie się od procesów społecznych. „Drugim sposobem byłoby wejście w pola innych dziedzin, np. nauki i polityki, żeby »dać się sprawdzić«. Chodzi o to, żeby współdziałać z ludźmi, którzy nie czują wobec sztuki respektu" (Żmijewski 2007b: 21). Żmijewski widzi w sposób specyficzny także nauki społeczne, których zadaniem nie ma być poznanie rzeczywistości, lecz swoista inżynieria społeczna. Sztuka powinna przestać „udawać", że stawia pytania, powinna zacząć świadomie udzielać odpowiedzi, „w porozumieniu z ludźmi zajmującymi się polityką, nauką, etc." brać udział

w rozwiązywaniu problemów społecznych nie poprzez tworzenie dzieł do elitarnych galerii, ale świadome wejście „w strukturę polityczną z intencją zaoferowania jej swoich możliwości i wzięcia udziału w negocjowaniu kształtu wspólnej rzeczywistości", a artysta – zdaniem Żmijewskiego – „ma być nieświadomym medium dla procesu społecznego". Sztuka powinna być „równorzędnym partnerem dla innych dyskursów – zajmuje się przecież tą samą rzeczywistością, podejmuje te same tematy – działa w tym samym świecie i mówi o tym samym, o czym inne dyskursy" – np. polityka, nauka, religia (Cichocki 2008: 9; Żmijewski 2007b: 18). Janek Sowa w interpretacji idei Żmijewskiego odwołał się do pojęć znanych z psychologii lacanowskiej:

> „Sztuka potrafi, tak jak marzenia senne, dotykać Realnego. Efektem tego dotknięcia nie może być jakakolwiek wiedza, bo wiedza to część Symbolicznego, którego celem wcale nie jest objawianie Realnego, ale jego skrywanie. Realne może pojawić się jedynie jako kryzys, pęknięcie Symbolicznego. I w tym tkwi największy potencjał sztuki. [...] Wywołując niepokój poprzez inwazję Realnego, może wytrącić nas z »dogmatycznej drzemki«. Na tym też dokładnie opiera się moim zdaniem oddziaływanie sztuki samego Artura Żmijewskiego" (Sowa 2007).

Żmijewski w książce „Drżące ciała. Rozmowy z artystami", będącej swoistym dopełnieniem manifestu „Stosowane Sztuki Społeczne" i egzemplifikacją jego idei, opublikował przeprowadzone przez siebie wywiady z polskimi „twórcami zaangażowanymi". Istotna z punktu widzenia niniejszego rozdziału jest rozmowa z Jackiem i Katarzyną Adamas, artystami mieszkającymi w warmińskiej wsi. Przykład Adamasów pokazuje jeszcze inny typ zaangażowania, kojarzący się z pozytywistyczną „pracą u podstaw". Zawiązali oni stowarzyszenie „Kochajmy Warmię", do którego należą okoliczni rolnicy. Adamasowie – jak opowiadali w wywiadzie – wykorzystują medium performansu do konkretnych celów społecznych. Na przykład z innymi rolnikami przyjechali traktorami pod budynek starostwa powiatowego w trakcie spotkania, na którym planowano wydać pozwolenie na budowę wysypiska zagrażającego przyrodzie i mieszkańcom:

> „A my przyjechaliśmy tam z grupą rolników traktorami, zawiadomiliśmy lokalną telewizję, no i zrobiła się zadyma. [...] Traktory, takie giganty, jeździły po tych 10 ha, gdzie ma być wysypisko. Niektóre ciągniki były uzbrojone nawet w pługi. Fruwały po tych polach, a później ustawiły się w szeregu – wyglądało to jak scena z filmu »Konwój« z Krisem Kristofersonem. Robiło wrażenie. Wykrzyczałem w nos staroście: »Chcecie z nami walczyć, to jak skończą się prace polowe, ten sprzęt wjedzie na ulice Olsztyna, Chyba, że dacie spokój«. Poszło to w lokalnej telewizji. Prezydent miasta był przerażony" (Żmijewski 2008a: 32).

W akcji „Czyste ręce" (2006 r.) dotyczącej braku reakcji władz na problem wylewania szamba z oczyszczalni na pola, Adamas rozłożył pod

Urzędem Wojewody białe ręczniki i mydła. Powtórzył tę akcję, układając znak nieskończoności w telewizji lokalnej, na spotkaniu z Szefem Warmińskiego Związku Gmin (Żmijewski 2008a: 34). Na „Drzewie życzeń" zawiesił życzenia dzieci z okolicznych wiosek. Artysta jeździł wcześniej po wiejskich świetlicach i prosił dzieci, by na drewnianych tabliczkach, wypisały swoje marzenia, później napisy pogłębił frezarką. „To były najprostsze życzenia: żeby tata nie pił, żeby do szkoły się szło chodnikiem, żeby w świetlicy był stół do ping-ponga, żeby przystanek autobusowy był zadaszony" (Żmijewski 2008a: 37). Adamasowie prowadzą także zajęcia dla dzieci z witrażu i origami. Zaangażowanie społeczne wcale nie eliminuje w ich przypadku zainteresowania duchowością. W tekście „Gnomy" Jacek Adamas ewidentnie korzystał z języka charakterystycznego dla traktatów mistycznych czy publikacji z zakresu nowej duchowości, o czym świadczy tych kilka cytatów: „Przekonują nie argumenty, a zawarte w nich energie"; „Wyzwalając ciało, wyzwalasz ducha i odwrotnie" „»Ja« jest zasłoną źródła i to »ja« gra w piekło-niebo" (Adamas 2008: 42, 43). Na przykładzie twórczości Adamasów widać wyraźnie: poszukiwanie duchowej „iluminacji" i zaangażowanie w rozwiązywanie problemów społecznych wraz z działaniami pomocowymi w sztuce współczesnej są ze sobą mocno splecione.

W obszarze zaangażowania sztuki XX i XXI wieku w politykę panuje wielka różnorodność, tak pod względem treści i ideologii (czasem przeciwstawnych), do których artyści się odwołują, jak też rozwiązań formalnych i mediów, z których twórcy korzystają. W różny sposób artyści krytykują społeczeństwo zastane, różne też budują wizje społeczeństw idealnych: walczą z tradycją lub pragną jej powrotu; zwalczają nowoczesną demokrację zachodnią lub dążą do jej wzmocnienia i poszerzenia; protestują przeciwko władzy politycznej posiadanej przez konkretne kościoły lub bezpośrednio działają na rzecz wzmocnienia obecności wartości religijnych w życiu publicznym; „samplują" sztukę, mistykę i politykę; dekonstruują dyskurs, upominają się o prawa mniejszości społecznych, ujawniają fallocentryczność władzy; piszą manifesty, malują obrazy, tworzą instalacje, organizują akcje dla społeczności lokalnych itp., itd. Performanse mogą przekształcać się w działania posiadające konkretny cel społeczny, działania społeczne mogą przybierać formę artystycznych akcji. Zaangażowanie społeczne jest tu związane z poszukiwaniami nowych rozwiązań formalnych, eksploracjami odmiennych stanów świadomości, próbami (re)konstruowania rytuałów, działaniami transgresyjnymi na różnych polach.

Jednak – co należy powtórzyć – nie wszyscy artyści i nie wszystkie trendy XX i XXI wieku biorą udział w tej dyskusji o świecie społecznym i systemie politycznym, spora część zjawisk artystycznych znajduje się poza sferą zaangażowania politycznego. Lecz twórczość i tych artystów, którzy nie

podejmują „tematów politycznych" – zdaniem Bourdieu i Rancière'a – ma charakter polityczny. Na koniec rozdziału o sztuce zaangażowanej pokrótce przytoczę argumenty tych dwóch francuskich uczonych na rzecz tezy o upolitycznieniu sztuki jako takiej.

Jak pisałem w podrozdziale „Rola sztuki", według Pierre'a Bourdieu, istnieje „homologia" między przestrzenią „symboliczną" a „przestrzenią pozycji w polu produkcji" – czy, inaczej to ujmując, pomiędzy polem artystycznym a polem władzy. Estetyka (i sztuka, która jest jej elementem i ją tworzy) staje się polityką (Bourdieu 2005: 10–11, 15, 70; Bourdieu 2001: 316–317). Zmysł estetyczny, w kształtowaniu którego bierze udział sztuka, „klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą" – poprzez swój gust manifestujemy, potwierdzamy swoje miejsce w przestrzeni społecznej (lub walczymy o nową pozycję), odczytujemy pozycję innych, w oparciu o gust wpuszcza się lub przeciwnie wyklucza się jednostki z grup społecznych itd. Sztuka i jej konsumpcja uprawomocniają różnice społeczne, biorą udział w reprodukcji systemu społeczno-kulturowego, a więc także w podziale władzy. Upolitycznienie sztuki rozgrywa się więc już na poziomie formy – każdy wybór „formalny" czy „estetyczny" ma swoje znaczenie i uwarunkowanie polityczne. Przy czym, według Bourdieu, sztuka współczesna – jako autonomiczne pole społeczne – nie została „wtórnie wykorzystana" przez system społeczny, a narodziła się właśnie – między innymi – jako narzędzie społecznej reprodukcji (Bourdieu 2005: 15, 16, 74).

Przejdźmy teraz do tez Jacques'a Rancière'a. Zacznijmy od samego określenia polityki: polityka to nie tylko walka o władzę, przejawia się ona już w operacjach na przestrzeni i zmysłowości jednostki i grupy:

> „[...] polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta" (Rancière 2007: 25).

Sztuka „jest polityką" – twierdzi Rancière – gdyż sztuka, tak jak polityka, „działa, dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną" i tak jak ona bierze udział w „podziale zmysłowości" (Rancière 2007: 24, 39) czyli – interpretuje Rancière'a Żmijewski – „arbitralnie ustanawia [...] widzialność (wkluczenie) albo niewidzialność (wykluczenie) danych grup społecznych i jednostek" (Żmijewski 2007a: 7). „Sztuka i polityka są [...] zewnętrznie powiązane jako formy obecności pojedynczych ciał w specyficznej przestrzeni i czasie" – mówi Rancière (2007: 26). Każda sztuka jest upolityczniona – także tzw. sztuka „czysta" – o upolitycznieniu sztuki bowiem nie świadczy jedynie zabranie głosu w dyskusji o systemie społecznym,

pokazywanie represji wobec mniejszości społecznych itd., polityczność sztuki przejawia się już w jej istocie – operuje ona bowiem doświadczeniem zmysłowym, czasem i przestrzenią, które są definiowane i konstruowane politycznie (Rancière 2007: 24).

Na koniec tego rozdziału postawię pewną tezę: otóż – według mnie – mamy do czynienia z dwoma poziomami upolitycznienia sztuki współczesnej. Na poziomie płytkim tylko niektóre dzieła mają charakter polityczny – te, których treść i/lub forma ukierunkowana jest na zmianę świadomości odbiorców i/lub rzeczywistości społecznej (np. dzieła omówione w powyższym rozdziale). Na poziomie głębokiem sztuka jako taka – co pokazał Bourdieu i Rancière – ma charakter polityczny, gdyż jest częścią kultury i życia społecznego, których wszystkie fragmenty są uwikłane w relacje władzy, walki o nią, w arbitralny podział przestrzeni i czasu, w decyzje o „widzialności" jednostek i grup czy włączenia lub wykluczenia.

13

Sztuka a nauka[1]

Najwyższa pora powołać Akademię Sztuki i Nauki.

Grzegorz Klaman (Żmijewski 2008f: 147)

Sztuka [...] nie jest dla mnie wyrażaniem tego, co poznane, ale narzędziem do poznania. Jest swoistym medium pozwalającym na najbardziej osobiste eksperymenty.

Janusz Kapusta (Kowalska 2001b: 104)

Naukowe inspiracje

Sztuka XX i XXI wieku w różny sposób – jak widzieliśmy – próbuje dokonać transgresji. Artyści marzą nie tylko o połączeniu sztuki i „życia", czy uczynieniu ze sztuki przestrzeni debaty/walki politycznej, lecz też próbują obalić niedawno – trzeba przyznać – postawioną granicę oddzielającą sztukę od nauki. Mówił o tym choćby „I Manifest Futurystyczny": „Futuryzm polega na całkowitym odnowieniu ludzkiej wrażliwości, która jest następstwem wielkich odkryć w dziedzinie nauki" (w: Baumgarth 1988: 225). O tym wspominał też Marinetti: „Triumfalny postęp nauki spowodował w ludzkości tak głębokie przemiany, iż powstała przepaść między uległymi niewolnikami przeszłości a nami, ludźmi wolnymi, ludźmi pewnymi wspaniałej chwały czasów przyszłych" (Marinetti 1963: 152–155, za: Baumgarth 1988: 74). W tych manifestach – niewątpliwie – odbił się też duch początków XX wieku i wczesnonowoczesna wiara w naukę, w myśl której wszelkie problemy będą rozwiązywalne przez naukowców.

[1] Problemy zawarte w tym rozdziale poruszyłem we wcześniejszym tekście (Możdżyński 2008a).

Awangardzistom XX i XXI wieku nie podobało się ograniczenie pola sztuki do zachwytu estetycznego i odizolowanie go od nauki. Kilkadziesiąt lat wcześniej Nietzsche podejrzewał: „Może sztuka jest nawet koniecznym *correlativum* i dopełnieniem wiedzy?" (Nietzsche 2006: 66). Welsch za Kantem, Nietzschem i Kuhnem już w trybie twierdzącym mówił: sztuka i nauka mają wiele cech wspólnych – obie mają fikcjonalny, „poietyczny" charakter – są wytwarzane, są w tym sensie „estetyczne" (Welsch 1996: 97–102).

Awangardziści zamarzyli sobie, że sztuka na powrót zostanie połączona (nawiąże utracony związek) z nauką i będzie służyć poznaniu i eksperymentowi. Jean-François Lyotard, jeden z najważniejszych filozofów ponowoczesności, zauważył, że eksperymentowanie jest główną cechą sztuki współczesnej:

> „Na granicy tego, co w ogóle możliwe, wypróbowuje się możliwości odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwającego, wyrażalnego i wyrażającego. Eksperymentując. [...] Tworzy się przedziwne maszyny, dzięki którym doświadczyć można tego, czego nie sposób było pomyśleć lub odczuć" (Lyotard 1996b: 75).

Nauka, jak przyznali futuryści, „sprowadziła ludzi do swego rodzaju barbarzyństwa, do cudownego wyższego barbarzyństwa" – czyli nauka odkryła przed ludźmi nowy świat, w którym stare zasady i idee kulturowe już nie obowiązują. Sztuka nieoddzielona od nauki i zarazem ezoteryki ma ujmować świat w jego całości: „Posiadamy nowy instynkt – instynkt kompleksowości. Ujmujemy wszystko w powiązaniu ze skomplikowaną całością" (Boccioni 1914: 38 i nast., za: Baumgarth 1988: 231). Manifest „Malarstwo futurystyczne" łączył archaiczną zasadę zmienności z fascynacją odkryciami naukowymi – w tym wypadku z dziedziny optyki: „Wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko się obraca gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy w ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji" (Boccioni i in. 1977: 275). Według Bretona, „Myśl naukowa i nowoczesna myśl artystyczna przedstawiają pod tym względem taką samą strukturę: rzeczywistość, zbyt długo mylona z jej danymi, obecnie dla jednej i drugiej myśli, rozpryśnięta na wszystkie strony, zmienia się w konstelację możliwości i dąży do połączenia się z nią w jedno" (w: Ważyk 1973: 163, za: Kaniowska 2007: 272). Także Magdalena Abakanowicz łączyła inspiracje naukowe z wszelkimi innymi w celu stworzenia swoistej „holistycznej wiedzy":

> „W początkach lat 70. zwiedzałam laboratoria naukowe, prosektoria, zaglądałam w mikroskopy i na posiedzenia konferencji Klubu Rzymskiego. Jeździłam na pustynię Arizony dyskutować z Paulo Solerim i do Nowej Gwinei, uczestnicząc w ceremonii inicjacyjnej. Badając człowieka, badam właściwie siebie, ulegając

ciekawości, nie żądam racjonalnych wytłumaczeń. W gruncie rzeczy nie naruszam obrazu, który noszę w sobie. Ten człowiek, którym się zajmuję w swojej twórczości, jest człowiekiem w ogóle" (Abakanowicz 2006e: 61).

Inspiracje nauką Abakanowicz – jak też wszystkich artystów – posiadają też swój stygmat czasu: tym razem jest to wpływ kontrkultury lat siedemdziesiątych i związanej z nią nowej duchowości i paradygmatu holistycznego. Nauka jest tu traktowana jako część ogólnej wiedzy, wcale nie najważniejsza, jest wkomponowana w sąsiedztwo wiedzy płynącej z inicjacji. Zresztą artystka podkreśliła: „nie żądam racjonalnych wytłumaczeń" – tym samym pokazując dystans do wszelkiej racjonalności.

Trudno przecenić wzajemne inspiracje artystów i naukowców. Bez eksperymentów lekarzy, tablic anatomicznych, fotografii aury i atlasów, współczesna sztuka byłaby na pewno inna (por. Baumgarth 1988: 229). Tylko sztuka otwarta na naukę – mówili przedstawiciele kolejnych awangard – może ukazać, odsłonić istotę nowoczesności i zarazem rzeczywistości w ogóle. „Nie wolno rezygnować z tego, by myśleć, uwzględniając związki między zjawiskami" – przestrzegał w swoim programie artystycznym Beuys. Według tego artysty, sztuka jest synonimem twórczego podejścia do świata, więc przenika także naukę. „Wszelka ludzka wiedza pochodzi ze sztuki. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania. Bo skądże by mogła pochodzić? Nauka jest jedynie odgałęzieniem ludzkiej kreatywności" (Beuys 1987: 268).

Artystyczna psychologia

Pracownie artystów i galerie dawno stały się laboratoriami „artystycznej psychologii stosowanej", w których eksperymentowano z emocjami i innymi stanami psychicznymi, badano je, opracowywano różnorodne teorie i metodologie. Inspiracje czerpie do dziś z psychologii naukowej i nieinstytucjonalnej. Sztuka stała się – zarazem – alternatywną drogą badawczą i terapeutyczną, wyzyskującą artystyczne narzędzia eksploracji rzeczywistości.

Silnie, co zresztą było widać w toku mego wywodu, zaznaczyło się w wyobraźni artystów XX wieku odkrycie nieświadomości – tak jednostkowej, jak zbiorowej. Kolejne nurty psychoanalizy – Freuda, Junga, a dziś Lacana – oddziaływują na wyobraźnię artystyczną i dostarczają kolejnych kategorii pojęciowych do formułowania artystycznych manifestów[2].

Wielu twórców korzysta z metod sięgania do nieświadomości/nadświadomości wypracowanych przez naukową, instytucjonalną psychologię (np. hipnoza). Zafascynowanie surrealistów histerią było zbieżne z odkryciem

[2] Zob. rozdział „Sztuka jest terapią".

histerii dokonanym przez psychologów i psychiatrów. Warto też wspomnieć, że niezwykłą rolę odegrała tu fotografia – wynalazek naukowców, który szybko został zaadoptowany przez psychologów i artystów. Histeria bowiem, jak twierdził Georges Didi-Huberman, była wynalazkiem fotografii, to dzięki fotografiom „zauważono" i wyodrębniono z tła zjawisko histerii. Fotografia zaczęła służyć artystom do rejestracji tego, co podświadome (Taborska 2007: 96, 106). Niewątpliwie z inspiracji naukowych wynikło powołanie Biura Badań Surrealistycznych, skupiającego uwagę na eksplorowaniu stanów zmienionej świadomości, czy wymyślenie przez Salvadora Dali „metody paranoiczno-krytycznej" (za: Janicka 1969: 243, przyp. 67)[3].

Jednym z wymiarów psychologizacji sztuki było wprowadzenie technik artystycznych opartych na przypadku, które to – w założeniu – miały eksplorować zgłębianą przez psychologów nieświadomość. Hans Richter pisał o roli przypadku w twórczości dadaistów:

> „Przypadek jawił nam się jako magiczna procedura, dzięki której można było pokonać barierę przyczynowości i świadomych przejawów woli, jako procedura zwiększająca ostrość naszego wewnętrznego widzenia i słyszenia aż do pojawienia się nowych ciągów myśli i przeżyć. Przypadek był dla nas wyrazem »nieświadomości«, odkrytej przez Freuda jeszcze w 1900 roku. [...] Adoptowaliśmy przypadek, ów głos nieświadomego, czy, jak kto woli, jego duszę, protestując tym samym przeciw racjonalnej prostolinijności myślenia, i byliśmy gotowi przygarnąć do siebie miłośnie to, co nieświadome, lub dać się przez nie ogarnąć" (Richter 1983: 92, 93–94).

Dzięki przygotowaniu światopoglądowego gruntu przez psychologię, dekalkomania, frotaż, kolaż i inne 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 i *superego*. André Breton zachęcał:

> „Żeby otworzyć swobodnie swe okno na najpiękniejsze krajobrazy świata i inne – rozprowadź szerokim pędzlem, miejscami cieniej, miejscami grubiej, czarny gwasz na karcie białego, satynowanego papieru, nakrywając zaraz potem drugą kartą i naciskając umiarkowanie dłonią. Podnieś, nie spiesząc się, za brzeg górny kartę wierzchnią, tak jak się to robi z odbijankami, powtarzaj przykładanie i odrywanie aż do prawie zupełnego wyschnięcia" (Breton 1945: 135, za: Porębski 1986: 83–84).

Cały nurt taszyzmu czy *action painting* oparty został na swobodnym, automatycznym operowaniu plamami. Happeningi i akcje w różnych

[3] Zob. rozdziały: „Odmienne stany świadomości", „Sztuka jest terapią".

postaciach opierają się na przypadku – na przykład w happeningach Allana Kaprowa mechanizmy losowe decydowały o uporządkowaniu całości dzieła (Dąbkowska-Zydroń 1999: 151). Dzieło przestało oddawać, odzwierciedlać rzeczywistość, stało się jej emanacją. Dokonało się to dzięki odkryciu nieświadomości i wypracowaniu narzędzi badania ludzkiej psychiki.

Sztuka za psychologią zajęła się też badaniem ludzkich emocji. Artyści w różny sposób badają emocje i z nimi eksperymentują, odwołują się do odmiennych paradygmatów, używają wielu metodologii i instrumentów. Nawet jeśli nie zamierzają wprost odkrywać swoich uczuć czy wywoływać ich w odbiorcach, emocje są ważnym elementem ich pracy, z którym zmagają się, spotykają i – jak to się nieraz dzieje – przekraczają je. Na polu sztuki współczesnej zachodzi swoista **gra emocjami**, obejmująca różne strategie eksperymentalne: ekspresję emocji; prowokację emocji u odbiorców/uczestników; przeżywanie introwertyczne; próbę wyjścia poza emocje w sferę np. *sacrum* lub intelektu (konceptualizm) itp. Bardzo ważnym aspektem tej psychologii artystycznej jest jej ukierunkowanie na terapię – artyści wchodzą w role psychoterapeutów, chcą diagnozować „kompleksy", ujawniać treści wyparte, uzdrawiać[4]. Oto fragment opisu wideo „Kwintet zdumionych" Billa Violi:

> „Obserwujemy grupę pięciorga ludzi (jedna kobieta i czterech mężczyzn), stojących blisko siebie, ogarniętych falą silnych uczuć, która wydaje się ich przytłaczać. Gdy sekwencja się rozpoczyna, wyraz twarzy poszczególnych postaci zaczyna się zmieniać, w miarę jak emocje, u każdego inne, narastają i osiągają szczytowe natężenie. Po kilku minutach słabną, a u każdej postaci widoczne są oznaki wyczerpania.

Każda z pięciu osób doświadcza gwałtownych uczuć niezależnie od innych, nie zwracając uwagi na swoich towarzyszy ani nie wchodząc w interakcje z nimi, jeżeli nie liczyć przypadkowych dotknięć wynikających z fizycznej bliskości. [...] Krańcowo zwolnione tempo uwidacznia najdrobniejsze detale i subtelne niuanse wyrazów twarzy, tworząc subiektywną psychologiczną przestrzeń, w której czas zostaje zawieszony zarówno dla aktorów, jak i widzów" (Viola 2007c: 33).

Jarosław Lubiak nazwał twórczość tego autora „monumentalnym teatrem emocji" (Lubiak 2007: 117). Strategia artystyczna Violi odznacza się nie tylko teatralną dramaturgią, lecz również charakterystycznym „nastawieniem badawczym":

> „W twórczości Violi zawieszenie uczuć dokonuje się potrójnie. Wydestylowane z życia, zawieszone są jak martwe natury czy rodzajowe sceny, przypięte do

[4] Zob. rozdział „Sztuka jest terapią".

> ścian, nabite jak motyle. Odgrywane przez aktorów w zwolnionym tempie, stają się zniewalającą sekwencją grymasów i póz, bądź dramatycznych wykrzywień i gwałtownych kontrapostów" (Lubiak 2007: 119).

Viola bada ludzkie emocje – robi to, korzystając z narzędzi dostępnych artyście na przełomie XX i XXI wieku, szczególnie gustując w technice wideo. Odnosi się jednak do tradycji artystycznych, inspiruje się też mistycyzmem europejskim i buddyzmem *zen*. Skupienie badawcze Violi przy tym wszystkim przypomina też koncentrację naukowca na przedmiocie badań. Oczywiście, jego eksploracje emocji są możliwe dzięki wcześniejszemu przygotowaniu gruntu przez psychologię naukową. Gdy teren już jest przygotowany, Viola może dokonywać różnych prób i eksperymentów, i wizualnych, i psychologicznych, może dokonywać przekroczeń, korzystając zarówno z inspiracji naukowych, jak i religijnych.

Także w sztuce Althamera emocje pełnią niezwykle ważną rolę. „Moja sztuka rodzi się – przyznał artysta – z tęsknoty do niewerbalnego języka – przekaz powstały dzięki niej wyraża silniej i precyzyjniej myśli i fascynacje autora. Jest bezpośrednim nośnikiem emocji" (Żmijewski 2008c: 61).

Warto zaznaczyć, że sztuki plastyczne inspirowały się psychologią nie tylko akademicką, ale także nieinstytucjonalną. Już surrealizm sięgnął do psychologii nieinstytucjonalnej, dzisiaj zwanej „parapsychologią", łączącej poszukiwania i przeżycia mistyczne z podejściem naukowym – w kręgu zainteresowań artystów był mediumizm, stany wyjścia poza ciało itp. Także późniejsze eksperymenty psychologii artystycznej wykazują bliskość z „parapsychologią" – odrzucają pozytywizm naukowy, naukową narrację łączą z wątkami religijnymi, eksplorują stany „parapsychiczne" – zjawiska, które psychologia „instytucjonalna" wyrzuciła z głównego nurtu zainteresowań[5]. Wielu artystów XX i XXI wieku związanych było i jest z teozofią, antropozofią, okultyzmem, różnymi tradycjami religijnymi (szamanizm, buddyzm, chrześcijaństwo itd.). Synkretyczność sztuki współczesnej kojarzy się ze zjawiskiem New Age. Ruch Nowej Ery także jest zainteresowany odkrywaniem, badaniem, eksperymentowaniem na całym polu emocji, posługując się zarówno odniesieniami do nauki, jak i tradycji duchowych. Do nurtu „parapsychologii artystycznej" niewątpliwie należy zaliczyć działania Natalii LL. Natalia LL rozwinęła swoistą metodologię paranaukową wokół tych eksperymentów. W celu opisania śnienia stosowała m.in. „rejestracje oniryczne":

> „Fizykalny porządek świata rzeczywistego był siatką, narzuconą czy raczej nakładaną na strukturę snu i śnienia. Astralne ciało snu i śnienia poddawane było

[5] Zob. rozdział „Odmienne stany świadomości".

> rygorowi fizycznego porządku. Rezultatem były ciągi obrazów twarzy osób śpiących i śniących albo notacje sytuacji, gdy proces śnienia, w otoczeniu widzów lub pomocników właśnie się odbywał" (Natalia LL 2005: 9).

Marian Krzysztan – autor komentarza w katalogu pt. „Sny i śnienia" – seanse „Śnienia" przeprowadzane w piramidach nazwał „aktem sztuki psychotronicznej" (Krzysztan 2005: 21). Krzysztan odwołał się do „bioelektronicznej wizji życia" profesora Włodzimierza Sedlaka[6], w jego opinii „wystarczająco potwierdzonej empirycznie przez instytuty naukowe radzieckie i zachodnie, iżby można było pokusić się o filozoficzne i psychologiczne z niej implikacje" (Krzysztan 2005: 22). Krzysztan posłużył się też pojęciami „biopole" i „psychologia falowa":

> „Według psychologii falowej, aktywność psychiczna człowieka manifestuje się na zewnątrz określonym promieniowaniem, określoną emisją energii psychicznej. [...] Emanacje psychiczne wypromieniowywane przez człowieka tworzą wokół niego przestrzenne pole energetyczne, więc ludzie żyjący w określonej społeczności, bez ich woli i wiedzy, wzajemnie przenikają się swoimi biopolami i wzajemnie napromieniowują się generowanymi w sobie psychicznymi stanami" (Krzysztan 2005: 23).

Sztuka jest „detektorem świadomości" i „czynnikiem kształtującym świadomość zbiorową i to w stopniu nie mniejszym niż nauka, tylko w innym aspekcie". Komentarz do „Snów i śnień" napisany został zgodnie z ideami New Age: nauka „kształtuje formy świadomości werbalizowane", zaś „sztuka oddziaływuje na treści intuicyjne, niesprowadzalne do sfery werbalnej, jednakże uzupełniające poznanie racjonalistyczne w stopniu niezbędnym do poznania holistycznego". „Sztuka jest metodą całościowego, intuicyjnego poznania rzeczywistości" (Krzysztan 2005: 22–23, 25).

Jak pokazałem, sztuka sięga po inspiracje do psychologii. Już pierwsze odkrycia Freuda i Junga zaważyły na zainteresowaniu się nieświadomością, po tym przyszły metody zgłębiające przypadek i eksplorujące emocje. Tę artystyczną fascynację psychologią można zinterpretować w kontekście poglądów Baumana, Bella i Giddensa: charakterystyczny dla ponowoczesności (późnej nowoczesności) „etos samorozwoju" szykuje miejsce dla „specjalistów od tożsamości" i „ekspertów od »intensyfikowania przeżyć«", wśród których przodują psycholodzy i terapeuci (Bauman 2000: 307–308). Pytania o etykę zostały zastąpione przez pytania o samorealizację (Bell 1994: 108), gdyż dyskurs psychoterapeutyczny jest właściwie fundamentalny, jeśli chodzi o kształtowanie tożsamości jednostki (Giddens 2002: 49).

---

[6] Pisma prof. Sedlaka były i są nadal szczególnie często czytane przez przedstawicieli Ruchu Nowej Ery w Polsce.

Jednak artyści łączą swe zainteresowania instytucjonalną psychologią – co naukowców może bulwersować – z wiedzą i metodami, które nie otrzymały statusu nauki – teozofią, psychotroniką, medytacją... Jest to z kolei wyraz innego procesu – restytucji tego, co tajemnicze, irracjonalne, emocjonalne – powtórnego zaczarowania świata (Bauman 1996: 46)[7].

Artystyczne nauki społeczne

Niezwykle ważny związek ukonstytuował się na początku XX wieku pomiędzy artystami a etnografami, antropologami kultury, religioznawcami. Mircea Eliade nawoływał do zawiązania swoistej koalicji artystyczno-religioznawczej. Niestety, większość badaczy – jego zdaniem – „tylko sporadycznie i w jakimś sensie potajemnie" okazuje „zainteresowanie współczesnym eksperymentom artystycznym". Ta postawa jest ugruntowana na fałszywym przekonaniu, „że sztuki nie są czymś »poważnym«, albowiem nie stanowią narzędzi poznania". Traktuje się sztukę jako sferę rozrywki. (Eliade 1997a: 94). Eliade proponował, by historycy religii i eksperymentujący artyści nawzajem inspirowali się i wyjaśniali ze swych odmiennych perspektyw fenomen przeżycia religijnego.

Dadaiści i surrealiści – jak podkreśliłem wcześniej – interesowali się badaniami „dzikich". Umieszczali eksponaty „sztuki prymitywnej" pomiędzy swoimi dziełami, czerpali z niej inspiracje, kolejne awangardy zachwycały się jej „abstrakcyjnością", „prostotą" i skutecznością w docieraniu do „tego co ukryte". Z kolei antropolodzy inspirowali się wciąż powstającymi awangardami. Z tego mariażu powstał surrealizm etnograficzny (antropologiczny) i pismo „Documents", którego kierunek Tomasz Szerszeń określił jako „antropologię tego, co bez-formy":

> „Sztuka zostaje w »Documents« wyrwana z czasowych i historycznych ram, a także z akademickiego porządku: neolit sąsiaduje tu z awangardą, Delacroix z afrykańskimi rzeźbami. Dzieło sztuki zostaje zrównane z archeologicznym czy etnograficznym artefaktem, stając się usytuowanym poza estetyką antropologicznym dokumentem" (Szerszeń 2007: 244, 245).

Jak tłumaczył James Clifford, czołowy przedstawiciel surrealizmu etnograficznego, „Rzeczywistość przestała być otoczeniem danym z góry, naturalnym, swojskim. Jaźń, której kotwice zerwano, musi szukać znaczenia gdzie się da – oto najbardziej kłopotliwe położenie, które leży u podłoża zarówno surrealizmu, jak i nowoczesnej etnografii". Jednym z elementów

[7] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", podrozdział „Powtórne zaczarowanie świata".

„surrealistycznej postawy etnograficznej" stało się „przekonanie, że odmienność (czy to dostępna w snach, czy w fetyszach, czy też w Lévy-Bruhlowskiej *méntalite primitive*) jest kluczowym przedmiotem nowoczesnych badań". Fascynujące inne rzeczywistości przejawiały się zarówno pod postacią „społeczności prymitywnych", jak też w głębiach ludzkiej nieświadomości (Clifford 2000: 135, 136, 146). Egzotyki szukano nie tylko na odległych lądach, lecz także w odmiennych kulturowo dzielnicach Paryża, awangardowi mieszczanie, słuchając jazzu, poszukiwali czegoś prymitywnego, lecz trzeba pamiętać, że fascynująca „Nègre", symbolizująca zarówno jazz, jak i sztukę plemienną, była pojmowana jako bardziej „nietzscheańska" niż „afro-amerykańska" – bardziej była zespołem pragnień i projekcji transgresyjnie nastawionych intelektualistów europejskich próbujących wyzwolić się z ograniczeń, niż niosła jakieś prawdziwie afrykańskie treści (Clifford 2000: 138, 152).

Pisząc o surrealizmie etnograficznym, także Clifford akcentował wspólne pole etnografii i sztuki – traktował bowiem etnografię i surrealizm jako całości, które nie są „stabilne", nie opisywał ich jako „oddzielnych tradycji", wykazywał natomiast, że są całościami, które przenikają się, wzajemnie się stymulując (Clifford 2000: 134). Zarówno etnografia, jak i dadaizm i surrealizm są w tym ujęciu „formą otwartej krytyki kultury", lecz niestety „nowoczesny podział na etnografię i sztukę, podporządkowujący obie dziedziny różnym instytucjom, doprowadził do ograniczenia analitycznego potencjału pierwszej z nich i osłabienia wywrotowego powołania drugiej" (Clifford 2000: 20). To właśnie instytucjonalne rozdzielenie nauki i sztuki skutkuje powstawaniem coraz to nowych projektów próbujących przywrócić sztuce zdolności analityczne i społeczną skuteczność.

Artystów i antropologów surrealistycznych niewątpliwie łączyło programowe przywiązanie do subiektywizmu. Otóż subiektywizm wpisany w założenia surrealizmu antropologicznego miał być warunkiem obiektywizmu opisu – tylko przez indywidualność możemy dojść do uniwersalności prawdy. Według Bataille'a, tylko na drodze osobistego doświadczenia można uchwycić „totalny akt społeczny" (Dąbkowska-Zydroń 1999: 102)[8]. Na przykład *sacrum* – niezwykle interesujące dla antropologów surrealistycznych i wielu awangardzistów – można poznać jedynie na drodze subiektywnego wglądu. Michel Leiris poszukiwał tego, co nazywał „psychologiczną oznaką świętości" – tego, co jednocześnie sekretne, atrakcyjne i niebezpieczne, pożądane, przerażające i odpychające (Clifford 2000: 158). Pytał:

[8] Zob. rozdział „Strategia badawcza i podstawowe pojęcia", podrozdział „*Sacrum*, inicjacja, transgresja".

> „Czym jest dla mnie sacrum? A dokładniej – na czym polega *moje* sacrum? Jakie są przedmioty, miejsca, okoliczności, które budzą we mnie tę mieszaninę obawy i przywiązania, tę dwuznaczną postawę określającą podejście do rzeczy zarazem pociągającej i niebezpiecznej, pełne poważania i odrzucenia, tę miksturę szacunku, pożądania i lęku, która może być uznana za psychologiczną oznakę sacrum?" (Leiris 2007a: 29).

Poznanie świata zewnętrznego jest związane z samopoznaniem. Metoda Michela Leirisa została ukierunkowana na poznanie samego siebie poprzez „opis, który charakteryzując inność, ukazuje i odkrywa ją, ujawniając przez to odrębność poznającego" (Kaniowska 2007: 270).

> „Poznawana rzeczywistość (obca, afrykańska czy własna z dzieciństwa i młodości) jest zawsze lustrem, w którym i dzięki któremu [Leiris] widzi i poznaje sam siebie. Etnograficzny opis służy odkryciu i zrozumieniu siebie. Dostrzeżenie inności okazuje się warunkiem koniecznym do tego, by dowiedzieć się, kim jestem" (Kaniowska 2007: 270).

Chodziło o to, by badać siebie samych jak „innych", to co swojskie analizować z dystansem takim, jak gdyby było to obce, odkrywać to, co jest zaskakujące, dziwaczne, przerażające, a czego zwykły człowiek na co dzień sobie nie uświadamia, gdyż jest to otoczone społecznym *tabu*, zepchnięte do nieświadomości, jest przezroczyste i niewidzialne. Kolegium Socjologiczne, założone przez przedstawicieli surrealizmu antropologicznego Georgesa Bataille'a, Rogera Caillois, Michela Leirisa, stawiało sobie takie 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" (za: Dąbkowska-Zydroń 1999: 101). Taka postawa jest do dzisiaj charakterystyczna dla artystów zaangażowanych, kolejnych ruchów awangardowych (por. Clifford 2000: 159). Przychodzi tu na myśl oczywiście „spojrzenie z oddali" Claude'a Lévi-Straussa (1993). Zresztą ten klasyk mówił o podobieństwach swojej metody i techniki kolażu (por. Dąbkowska-Zydroń 1999: 97). Surrealizm etnograficzny – jak to ukazał James Clifford – wyraża skłonność do tego, co „zmącone i kłopotliwe" (Clifford 2000: 146).

Bricollage jest nie tylko częścią świata „dzikich", ale stał się podstawą współczesnej sztuki i nauki[9]. Zresztą etnografia jako taka to „działalność o hybrydycznym charakterze", „modernistyczny kolaż" (Clifford 2000: 21) – powstała przecież jako próba zrozumienia i opisania kultur przednowoczes-

[9] Warto zauważyć, że metafora kolażu jest niezwykle często przywoływana do interpretacji ponowoczesnego świata.

nych przez przedstawicieli nowoczesnego świata, bazująca na „spotkaniu", „kontakcie", „wymieszaniu" tego, co racjonalne z tym, co pozaracjonalne; tego, co indywidualistyczne z tym, co plemienne; tego, co „odczarowane" z tym, co „zaczarowane" itd. Właśnie antropologia surrealistyczna – jak sądzę – miała być taką powtórnie zaczarowaną nauką: racjonalnością zafascynowaną utraconą przez Zachód magicznością i do pewnego stopnia wzorowaną na niej.

Antropolodzy surrealistyczni „stawiali ponad »możliwe wyobraźni« [...], »niemożliwe tego, co realne«" (Szerszeń 2007: 242), na co zapewne miało wpływ odnalezienie przez surrealistów „cudowności" w świecie rzeczywistym i wspólnie z naukowcami podzielane zafascynowanie „innością". Jednym z elementów „surrealistycznej postawy etnograficznej" jest „przekonanie, że odmienność [...] jest kluczowym przedmiotem nowoczesnych badań" (Clifford 2000: 136). Inność pojmowana antropologicznie („prymitywność"), jak też inność ujęta psychologicznie (nieświadomość) „stawały się coraz bardziej dostępne jako zasoby estetyczne, kosmologiczne i naukowe". „Po surrealistycznych latach dwudziestych rzeczywistość nie mogła już dłużej być traktowana jako prosta, ciągła i opisywalna empirycznie lub na drodze indukcji" (tamże: 136, 150). W „Documents", redagowanym według (braku) logiki kolażu, gdzie często pojawiają obce, wyrwane z odmiennych kontekstów elementy zestawiane w dziwnych, szokujących konfiguracjach, ukazywane są gigantyczne zbliżenia ludzkich organów i części ciała: ust i języka, palców. Zestawienie owo było obliczone na „przełamanie swojskości" (tamże: 149). To, co jest pojmowane jako „zwykłe" i „codzienne", w „Documments" było ukazywane jako fragment „nadrealności". Pojawia się pomiędzy tym co swojskie i obce swoista gra, „której składnikami były etnografia i surrealizm" (tamże: 137). Uczestnicy Kolegium Socjologicznego za Emilem Durkheimem „interesowali się tymi rytualnymi momentami, w których doświadczenia wykraczające poza normalny bieg życia mogą znaleźć zbiorowy wyraz, momentami jednocześnie transgresji i odmłodzenia porządku kulturowego" (Clifford 2000: 157). Surrealiści nie skupili się na badaniu rdzennych rytuałów, lecz ich prawdziwą fascynacją – jak to było w przypadku Bataille'a – stało się odnalezienie/stworzenie rytuałów transgresyjnych społeczeństwa nowoczesnego:

> „Bataille tropił zbiorowe ekspresje transgresji i wykroczenia we współczesnym Paryżu. Miał obsesję znaczenia ofiarowania i pragnął uczynić plac de la Concorde siedzibą aktów organizowanych przez Collège. [...] Zróżnicowane sacré Caillois obejmowało rytualną ekspresję chaosu pierwotnego, eksces, płodność, rozpustę, kazirodztwo, świętokradztwo i wszelkiego rodzaju parodie. Podzielając zainteresowanie Durkheima konstytuowaniem porządku zbiorowego, członkowie Collège de Sociologie skłonni byli zwracać uwagę na regeneracyjne procesy

> nieporządku i niezbędne erupcje tego, co święte w życiu codziennym. Z tego punktu widzenia wywrotowa działalność krytyczna awangardy mogła być postrzegana jako esencjalna dla życia społecznego – możliwa była, przynajmniej pragmatyczna, transcendencja pozycji »sztuki« w nowoczesnej kulturze" (Clifford 2000: 157).

Collège de Sociologie – jak widać – próbował znaleźć jakąś formułę regenerującą zachodni system społeczny, poszukiwania doprowadziły do koncepcji święta, które dzięki zawieszeniu granic charakterystycznych dla codzienności, dzięki przekroczeniu reguł, miało zapewnić dopływ nowych sił życiowych tak jednostce, jak i zbiorowości. W tym projekcie miały spotykać się nauki społeczne, sztuka, religia. Nowoczesność miała zostać ożywiona dzikością – w końcu, jak pokazywała to rozwijająca się socjologia, w nowoczesnym mieście, każdy jest „obcy" – to jeszcze jeden przejaw odkrytej przez futurystów „dzikości" świata nowoczesnego.

Przejdźmy teraz do zagadnienia wpływu nauk społecznych na artystów. Od dawna rozwija się wizja artysty jako antropologa. Jak pokazałem wyżej, Stanisław Szukalski stworzył swoiście zadziwiający kolaż złożony z idei artystycznych, antropologii kulturowej i fizycznej, archeologii, językoznawstwa i skrajnie prawicowych poglądów politycznych. Badał on mity i rytuały słowiańskie, zestawiał je z Biblią, mierzył proporcje ciała. Stach z Warty „odkrył" na przykład, że Polacy – Lachowie – są najstarszym narodem, a prajęzykiem, z którego wyewoluowały współczesne języki, była pierwotna polska gwara – „Macimowa", nazwana także „Protongiem". Jej istnienie Szukalski wywodził z Księgi Rodzaju, która mówiła o „jednym języku", który istniał na Ziemi (Lameński 2007: 201). Stworzył też swoistą typologię osobowości na podstawie kształtów ciała – czym wpisał się w klimat lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy ideologie polityczne próbowano wesprzeć na biologicznych podstawach, mających moc obiektywizacji. Główne typy anatomiczne w ramach tej koncepcji to „wązkowcy" i „kwadratowcy": „Ci pierwsi, posiadający długie i szczupłe ciała, mieli kierować się umysłem, rozumem, zaś drudzy – o ciałach krępych – wg Szukalskiego – kierowali się instynktem". Sympatią Szukalski obdarzał „kwadratowców", jako tych, którzy są silni, szczerzy, zdrowi. Oni mogli byli dobrymi kandydatami do przyszłych elit artystycznych i narodowych (Lameński 2007: 185). Na podstawie własnych badań nad proporcjami ciała i czaszki stwierdził, że współcześnie żyją ludzie i „jetisyny", które podszywają się pod ludzi, *de facto* jednak należą do świata zwierząt. Jednym z „jetisynów" miał być Lenin (tamże: 182).

Zupełnie inny pomysł koniunkcji sztuki i antropologii zaprezentował Joseph Kosuth w swoim znamiennie zatytułowanym tekście „The Artist as Anthropologist" – pokazał artystę jako antropologa od wewnątrz badającego

własną kulturę, stosującego znaną w naukach społecznych metodę obserwacji uczestniczącej (Guzek 2007: 45; Kosuth 1975). Malvin Carlson z kolei zwrócił uwagę na wspólne zainteresowania etnologii i sztuki performansem, w obu dziedzinach następuje „przejście od rozpatrywania »świata jako tekstu« do »świata jako performansu" (Carlson 2007: 300) – co można zinterpretować w sposób następujący: stosunek artystów do świata już nie opiera się na manipulacji znakami, a na działaniu i przeżywaniu świata, etnolodzy już nie koncentrują się tylko na odczytywaniu znaczeń, a na badaniu działań i sposobów przeżywania świata. Dodatkowo, etnografia i etnologia, pisał Carlson, uczestniczy wespół ze sztuką w „powrocie ciała", powraca do swoich źródeł „totalnego zmysłowego postrzegania kultury". Także w ujęciu Conquergooda etnografia jest „ucieleśnioną praktyką", bowiem „dowartościowuje ciało jako siedlisko wiedzy" i tym różni się od „większości akademickich dyscyplin, wiernych hierarchii umysłu i ciała, przedkładających abstrakcję i racjonalną myśl ponad doświadczenie zmysłowe" (Carlson 2007: 299, zob. Conquergood 1991: 179–194). Dzieło sztuki coraz częściej jest pojmowane – jak to dzieje się w przypadku Hala Fostera – jako wynik „badań socjologicznych, politologicznych, kulturowych, często o charakterze generalizującym, globalnym" (Foster 1996: 36, za: Guzek 2007: 256–257).

Także powstanie Kolektywu Sztuki Socjologicznej (o którym pisałem wyżej) jest wyrazem spotkania sztuki i nauki. Sztuka socjologiczna – jak to pokazał Fisher, jeden z jej liderów – narodziła się z socjologii sztuki, badania socjologiczne nad sztuką posłużyły jako podstawa do sformułowania celów Kolektywu. Fisher w tekstach programowych przewidywał, że „sztuka w końcu wyrazi prawdę o samej sobie", tym samym przekroczy granice narzucone przez system społeczny. Do jej zamierzeń należy „ideologiczna krytyka założeń sztuki i jej demistyfikacja". „Pojęcie sztuki socjologicznej nie może być z pewnością do końca ani wyważone, ani ustalone. Jest ono stałą negacją i własną reafirmacją w każdym dziele, które stwarza" (Fisher 1987: 296, 298). Jednym z elementów sztuki socjologicznej jest „praktyka socjologiczna": „Praktyką socjologiczną nazywamy oddziaływanie na strukturę społeczną, prowadzone w danym środowisku z pozycji wiedzy. Tego typu postępowanie zmierza do demistyfikacji idealistycznych i ideologicznych postaw" (Fisher 1987: 299). Socjologia więc jest tu potraktowana instrumentalnie, nie jako dziedzina wiedzy, której celem jest poznanie społeczeństwa i kultury, lecz jako podstawa do stworzenia konkretnej ideologii, na bazie której zaprojektowane i przeprowadzone zostanie działanie społeczne, co przypomina rozumienie socjologii jako inżynierii społecznej wczesnych pozytywistów (por. Szacki 2004: 250–251, 256–259).

Naukami społecznymi niewątpliwie inspiruje się w swych tekstach Artur Żmijewski, wśród których wybija się częściowo omawiany już wyżej manifest „Stosowane Sztuki Społeczne". Oprócz swoistego „powrotu do świata": przywrócenia „skuteczności" sztuki i zaangażowany dla socjologii, Żmijewski wyznaczył sztuce cel konwencjonalnie zarezerwowany dla socjologii, jakim jest poznanie społeczeństwa. Jednak – jak zauważa – „wiedza, która pojawia się jako produkt działania sztuki, jest uparcie redukowana przez ekspertów innych dziedzin do propozycji estetycznej", wytwarza „efekt obojętności" u innych ekspertów. Żmijewski więc postuluje przywrócenie „skuteczności" sztuce i „społecznej ważności" jej odkryć – dlatego sztuka powinna wejść w „pole nauki", artyści powinni współpracować z naukowcami (Żmijewski 2007b: 20–21). Artysta ten twierdzi: „sztuka może być także narzędziem wytwarzania wiedzy", może być aparatem „decentralizacji, dywersyfikacji źródeł wiedzy", jak też „refleksyjnym aparatem analitycznym umieszczonym w polu intuicji i przeczuć". Jednak najbardziej dosadna formuła Żmijewskiego brzmi następująco: „sztuka to dział stosowanych nauk społecznych – i choć są to nauki społeczne posługujące się w praktycznym działaniu »oświeconą magią«, intuicją i instynktem, to należą do wiedzy i rozumienia" (Żmijewski 2006b; Cichocki 2008: 10). Warto tu podkreślić fakt, że dla Żmijewskiego bezpośrednią inspirację do zatytułowania manifestu („Stosowane Sztuki Społeczne") i wpisania sztuki w zakres stosowanych nauk społecznych stanowi nazwa Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW (w którym zresztą mam zaszczyt pracować).

Za przykład prac, które realizują cele wyznaczone w omawianym manifeście, Żmijewski w wywiadzie daje przedsięwzięcia Zbigniewa Libery: „łóżeczka porodowe dla nastolatek, obóz koncentracyjny z klocków Lego, etc., to coś więcej niż obiekty – to budzące spory fakty społeczne i eksperymenty artysty-antropologa. Te prace to zapis pewnej wiedzy w formie obrazów i jednocześnie aparaty produkcji nowej wiedzy" (Cichocki 2008: 10). Bowiem wiedza zdobywana w wyniku artystycznego eksperymentu – jak twierdzi Żmijewski – nie jest dostępna w polu nauki i nie jest wykorzystywana przez naukowców:

> „Nauce nawet nie wolno przeprowadzać takich eksperymentów, jak rzucenie w przestrzeń publiczną zabawki z klocków, która przedstawia nazistowski kacet. A przecież taki obiekt aktywnie penetruje przestrzeń społecznych przekonań i dostarcza informacji o nich. Nie mówiąc o tym, że sam jest już rodzajem antropologicznego i socjologicznego odkrycia" (Cichocki 2008: 10).

Szerokim echem w środowiskach artystycznym i naukowym odbiła się pokazana w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 2005 r. praca Żmijewskiego zatytułowana „Powtórzenie", w której autor zrekonstruował słynny eksperyment stanfordski Zimbardo. Sławny psycholog

społeczny losowo podzielił studentów chętnych wziąć udział w przedsięwzięciu na dwie grupy: strażników i więźniów. Jak wiadomo, uczestnicy eksperymentu tak mocno weszli w wyznaczone role, że eksperymentator postanowił przerwać doświadczenie ze względu na bezpieczeństwo studentów. Eksperyment stanfordski spotkał się z radykalną krytyką ze strony innych naukowców.

Artur Żmijewski w „Powtórzeniu" doszedł do innych zupełnie wyników. W tym artystycznym eksperymencie biorący udział nie chcieli tak głęboko wejść w narzucone przez eksperymentatora role. Całe przedsięwzięcie zakończyło się ogólną zgodą uczestników (Szotkowska 2005). Także ten eksperyment spotkał się z krytyką tak środowiska artystycznego, jak i naukowego. Jednym z zarzutów formułowanych wobec „Powtórzenia" było niespełnienie kryteriów eksperymentu naukowego. O jednej z debat pomiędzy naukowcami a Arturem Żmijewskim, która odbyła się w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie, Yan Tomaszewski napisał:

> „Podsumowując debatę, trzeba przyznać, że doszło w niej do totalnego braku porozumienia pomiędzy naukowcami a artystą domagającym się uznania prawomocności swoich działań z punktu widzenia naukowego (czy niechby poznawczego). Żmijewski ujął ten brak porozumienia w sformułowaniu »imperializm nauki«, czyli »takie przekonanie, które z pogardą traktuje inne źródła wiedzy, które nie są tak sformalizowane jak nauka«" (Tomaszewski 2008).

Jak wskazali komentatorzy, „Powtórzenie" było ukierunkowane na zakwestionowanie naukowej „hegemonii w wytwarzaniu wiedzy" i – jak to ujęła w dyskusji Joanna Mytkowska – na „zaproponowanie alternatywnego, równoległego i dopełniającego dyskursu poznawczego" (Tomaszewski 2008).

Artur Żmijewski – zgodnie ze swym programem artystycznym – wszedł we współpracę ze środowiskiem nauki, tworząc film pt. „Polak w szafie" – „zapis warsztatowej pracy ze studentami Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych i kierunku antropologicznego Collegium Civitas wokół obrazów przedstawiających Żydów dokonujących tzw. mordu rytualnego (katedra i w kościół świętego Pawła w Sandomierzu)" (Tomaszewski 2008).

> „W rozmowie z Karoliną Nowakowską Żmijewski oświadcza, iż skutkiem projektu było przede wszystkim »zainfekowanie tych studentów metodami z innej dziedziny, strategiami, jakie stosuje sztuka. I to się udało, dowodem na to ten film. Pokazuje grupę radzącą sobie za pomocą środków artystycznych z problemem sformułowanym w innej dziedzinie, bo w polu nauki. Sam fakt, że Joanna Tokarska-Bakir pokazuje ten film, firmuje go niejako sobą, jest skutkiem tej głębokiej infiltracji«[10]. I rzeczywiście, podczas dyskusji na temat filmu

[10] Nowakowska 2007 (przyp. Y.T.).

w kwietniu 2007 w Fundacji im. Stefana Batorego, Joanna Tokarska-Bakir tłumaczyła, że »to jest prowokacja, mająca służyć poruszeniu rozmowy, która została zablokowana, utkwiła w głębokich okopach i nie może się z nich wydobyć«[11]. W tym wypadku, doszło do współpracy pomiędzy naukowcami a artystą, a nie, jak w wypadku *Powtórzenia*, do totalnego braku porozumienia. Niemniej jednak, owa współpraca zdaje się mieć przede wszystkim na celu pewną legitymizację sztuki (a nie »wejście w pola innych dziedzin, np. nauki i polityki, żeby dać się sprawdzić«[12])" (Tomaszewski 2008).

Jak zauważył Tomaszewski, „Program Żmijewskiego jest dwuznaczny. Z jednej strony chodzi rzeczywiście o przywrócenie sztuce skuteczności społecznej, o to żeby sztuka do czegoś służyła i była w stanie wpływać na rzeczywistość, z drugiej strony zaś o legitymizację sztuki: o to, żeby wzmocnić jej władzę" (Tomaszewski 2008).

Koncepcja Stosowanych Sztuk Społecznych, jak sądzę, kontynuuje stare tradycje sztuki, w ramach których artyści korzystali z badań i teorii naukowców do tworzenia nowych trendów czy podbudowywania koncepcji artystycznych. Żmijewski chętnie wpisuje sztukę w zakres stosowanych nauk społecznych, inspiruje się nazwą instytutu naukowego, akcje artystyczne nazywa eksperymentami, w ramach których dokonywane są „antropologiczne i socjologiczne odkrycia", przy czym widać też u Żmijewskiego przekonanie o „inżynieryjnym" charakterze nauki, pogląd, według którego celem nauki nie jest i nie powinno być poznanie i zrozumienie rzeczywistości, a jej kształtowanie. Lecz przy całej fascynacji nauką, jej dorobkiem, pozycją i prestiżem społecznym oraz „skutecznością" Żmijewski krytykuje naukę za „sformalizowanie", za to, że w jej polu niemożliwe są przedsięwzięcia analogiczne do akcji artystycznych, pokazuje, że sztuka dysponuje tym, czego nauka nie posiada – „oświeconą magią", „intuicją", „instynktem". Żmijewski zmierza – jak mi się wydaje – do połączenia nauki, sztuki i polityki w wiedzę i praktykę holistyczną – czym przypomina wiele różnych prób, np. dokonujących się w zakresie New Age (np. tzw. filozofia wieczysta – zob. Wilber 1997: 14) – obejmującą tak rozum, jak i ciało, ducha, emocje, działającą tak w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym.

Nieco inną wizję powiązania sztuki i nauki prezentuje (i zarazem stanowi swoistą odpowiedź na manifest Żmijewskiego) ogłoszony w 2009 r. „Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki" i towarzysząca mu w warszawskim CSW wystawa „Niezwykle rzadkie zdarzenia / Dystrybucja Nooawangardy"[13]. Koncepcja sztuki przedstawiona w tym tekście – moim

[11] *Polak w szafie...* 2007 (przyp. Y.T.).

[12] Żmijewski 2007b: 21 (przyp. Y.T.).

[13] Oba manifesty zestawił w swym interesującym tekście pt. „Nooawangarda nie maluje" Jakub Banasiak (2009b).

zdaniem – jest kolejną wersją powstałego w romantyzmie i rozwijanego przez kolejne awangardy XX wieku mitu artysty stojącego poza społeczeństwem mieszczańskim, i owo społeczeństwo w wyniku swej kreacji zmieniającego. W pierwszej kolejności jednak zrekonstruuję idee prezentowane przez ten manifest i wystawę, później zaś podejmę próbę ich interpretacji i przytoczę argumenty na rzecz postawionej przeze mnie tezy o postromantycznym charakterze opisywanego zjawiska.

Łukasz Ronduda, kurator i współautor manifestu, w tekście wprowadzającym do wystawy określił to całe przedsięwzięcie jako „eksperymentalny projekt badawczo-artystyczny powstały w wyniku intensywnej interakcji sztuki i nauki" (Ronduda 2009). Wystawę poprzedzało roczne seminarium, na którym spotykali się artyści i naukowcy, „testując koncepcję Niezwykle Rzadkich Zdarzeń", która jest efektem „refleksji w ramach nauk o złożoności" (tamże). „Najważniejsze zmiany – czytamy w tekście wprowadzającym – w danych układach złożonych (społecznych, ekonomicznych, ekologicznych etc.) następują poprzez zaistnienie w nich, nagle i w sposób nieprzewidywalny Niezwykle Rzadkiego Zdarzenia, które z definicji nie daje się powtórzyć". Niezwykle Rzadkie Zdarzenia – według autorów manifestu – są podstawą rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach (społecznym, ekonomicznym, ekologicznym, fizycznym itd.), te zupełnie nieprzewidywalne i jednostkowe fakty więcej mówią o świecie niż fakty powtarzalne – w związku z czym należy zmienić nastawienie badawcze naukowców skupionych na powtarzalności:

> „[...] koncepcja ta postuluje odejście od dominującego w nauce skupienia na badaniu miar centralnych, średniej, *status quo* i podważa sensowność przeprowadzania laboratoryjnych eksperymentów odrzucających wszelkie niepowtarzalne oraz pozornie niewpływające na wynik badania szumy, outliery, błędy, niezwykle rzadkie zdarzenia etc." (tamże).

W tym manifeście zaprojektowana została zmiana perspektywy: przeniesienie uwagi z tego, co zwykłe, powtarzalne, średnie, na to, co rzadkie i nieprzewidywalne. W ramach tej perspektywy projektowane jest podejście interdyscyplinarne, łączące wiedzę z zakresu nauk matematyczno-przyrodniczych (matematyka, fizyka, biologia itd.), jak też humanistycznych (psychologia, psychologia społeczna, socjologia etc.). Jak twierdzili uczestnicy tego seminarium – przedstawiciele nauk humanistycznych (psychologii społecznej, antropologii kulturowej) i artyści, „nauka w perspektywie Niezwykle Rzadkich Zdarzeń i paradygmatu złożoności przybliża się do sztuki". Nowa, koncentrująca się na rzadkich zdarzeniach nauka i sztuka ma dać lepsze rezultaty poznawcze (tamże).

Produktem rocznego seminarium artystów i naukowców stała się wystawa i towarzyszące jej teksty, przede wszystkim „Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki". Wystawa obejmowała prace artystów i architektów różnych generacji. W „module naukowym" zaprezentowano „Archiwum Niezwykle Rzadkich Zdarzeń", w którym profesor Andrzej Nowak zgromadził zbiór „wideo-wywiadów przeprowadzonych przez niego z najwybitniejszymi przedstawicielami różnych odłamów nauk o złożoności, dotyczących roli »Niezwykle Rzadkich Zdarzeń« w polu ich badań":

> „Prof. Nowak przygotowywał ten materiał z myślą o jego prezentacji na wystawie w polu sztuki, czyniąc to, symultanicznie wprowadzał w świecie nauki nowe metody dystrybucji, cyrkulacji i produkcji wiedzy. Proponował każdej osobie, którą prosił o udzielenie wywiadu, wysłanie go na płycie dvd zawierającej dodatkowo dwa inne wywiady z archiwum *Niezwykle Rzadkich Zdarzeń*. W ten sposób stworzył alternatywny obieg wiedzy, intensyfikując i przyspieszając badania różnych uczestniczących w wymianie naukowców. Sztuka wpłynęła na naukę" (tamże).

Na wystawie umieszczono też „zestaw komputerowych symulacji i wizualizacji wiedzy, przedstawiających powiązane z »Niezwykle Rzadkimi Zdarzeniami« fenomeny z pola nauk o złożoności" (tamże).

Wystawie towarzyszył także cykl seminariów „Antropocen, Noosfera, Nooawangarda. Sztuka w epoce kapitalizmu kognitywnego i nauk o złożoności" prowadzony przez Edwina Bendyka w Ośrodku Badań nad Przyszłością warszawskiej prywatnej uczelni – Collegium Civitas. Celem seminarium była „wspólna refleksja nad kluczowymi pojęciami i kategoriami współczesnego, złożonego świata, którego kondycja jest skumulowanym wynikiem wielu przemian i przełomów". Miały zostać zgłębione problemy przełomów epistemologicznego, cywilizacyjnego, technologicznego, ekonomicznego, kulturowego.

Sztuka została tu potraktowana jako „niezwykle rzadkie zdarzenie". Na przykład prace Simona dotyczą „wizualizacji teorii katastrof przy pomocy eksperymentalnych środków", inna z kolei jego praca („Wentylator" – „zawieszone na sufitowym wentylatorze buty wykonujące ruch o chaotycznej charakterystyce") jest „przykładem opisanego przez fizykę układu podwójnego wahadła, jednego z klasycznych przykładów kinetycznego modelu chaosu". Natomiast prace Agnieszki Kurant „wywołują bardzo rzadkie zdarzenia" w zupełnie inny sposób: w pokazanych na wystawie realizacjach „Koniec pewności" i „Świat jest nieruchomy. Dla I. Prigogine'a" artystka „głęboko ingeruje w naszą potoczną percepcję rzeczywistości".

> „W perspektywie tych dwóch prac staje się jasne, iż Sztuka to laboratorium niezwykle rzadkich zdarzeń, znajdujące się w obrębie rzeczywistości, jednakże

mające zdolność produkowania outlierów – podważających ją idei i perceptów, które oddziałują na nią w nielinearny, dynamiczny sposób. Z kolei w swojej nieco starszej pracy Language is A Virus from Outer Space Kurant odnosi się do niezwykle rzadkiego zdarzenia, jakim był dla naukowców »wow Signac« – jedyna »wiadomość z kosmosu« zarejestrowana przez radioteleskop Big Ear w Ohio w 1977 roku (nie ma pewności, czy sygnał ten został wysłany przez obce cywilizacje, czy też jest jedynie odbitym sygnałem wysłanym niegdyś z Ziemi)" (tamże).

Warto tu przytoczyć jeszcze jeden opis prac tam wystawionych:

„Aleksandra Wasilkowska tworzy architekturę opartą o nielinearne procesy zachodzące w systemach złożonych takich jak miasto, społeczeństwo czy sztuka. Wygenerowana przez nią struktura wystawy *Niezwykle Rzadkich Zdarzeń* materializuje ideę destabilizacji systemu poprzez punktowe działania artystów. We współpracy z Michałem Piaseckim powstał algorytm zniekształceń przestrzeni. Prace artystów oraz dokumentacje naukowe jako atraktory wprowadzają w kod przestrzeni wystawy lokalne zakłócenia, generując nowy, złożony porządek" (tamże).

Pora przyjrzeć się samemu „Manifestowi Nooawangardy". Jak wyjaśnił Łukasz Ronduda, „termin nooawangarda odnosi się do wyrażenia noosfera Teiharda de Chardin mającego określać sferę międzyludzkiej wymiany symbolicznej, komunikacji idei i dyfuzji wiedzy" (tamże)[14]. Już w pierwszym zdaniu manifestu pada znamienne określenie: „Sztuka jest laboratorium rzeczywistości" (Kurant i in. 2009). W jego ramach „powstają nowe formy bycia i nowe formy wiedzy poszerzające granice rozumienia, odczuwania i wyobrażania rzeczywistości. Sztuka jest eksperymentalną praktyką pozwalającą na przekraczanie logiki zastanego *status quo*". Kilka akapitów niżej autorzy doprecyzowują: „Akt sztuki jest wydarzeniem *par excellence*, otwiera nowy wektor rozwoju rzeczywistości i może wywołać kaskadę zmian parametrów porządku społecznego, politycznego i ekonomicznego" (tamże).

Akt twórczy jest więc nieprzewidywalnym „niezwykle rzadkim zdarzeniem", które zmienia rzeczywistość. Ciekawa, choć chyba jednak nienowa wbrew temu, co mówił w wywiadzie Łukasz Ronduda (Mazur 2009), jest wizja społecznej autonomii sztuki. Autorzy manifestu na początku podkreślili: „Akt sztuki, czyli **akt twórczej pracy artysty/artystki, ma naturę paradoksu.** Artyści i artystki są poddani obowiązującym w systemie rzeczywistości prawom i determinizmem, a jednocześnie poprzez twórczy akt sztuki wykraczają poza granicę tego systemu, określając nowe kierunki jego rozwoju". Później jednak piszą: „**Sztuka tylko wtedy może mieć realny**

[14] Warto zauważyć, że dzieła de Chardin są bardzo chętnie czytane przez „dzieci Wodnika".

wpływ na rzeczywistość, jeśli ma całkowitą autonomię rozumianą jako możliwość stawiania celów samej sobie. Artyści/artystki sami wybierają swój temat, problem, obszar poszukiwań, często tworząc idee, które nie zaistniały wcześniej w rzeczywistości" (podkr. oryg., Kurant i in. 2009). Sztuki – według Manifestu – „nie da się sprowadzić do dyskursu czy też instytucji, gdyż bez przerwy się im ona bowiem wymyka"[15]. Wytwory artystów (materialne lub nie) dopiero *ex post* mogą zostać przywłaszczone przez „kapitalizm kognitywny".

> „Kapitalizm kognitywny to forma organizacji społeczno-ekonomicznej, w której hegemoniczną, kluczową rolę w kreowaniu wartości, a dalej akumulacji kapitału pełni praca twórcza – inwencja naukowa, techniczna, organizacyjna, kulturowa – będąca podstawą procesów produkcji kognitywnej. W jej wyniku powstają dobra niematerialne i materialne, które stają się przedmiotem rynkowego obrotu" (tamże).

Manifest mówi też o „procesie gramatyzacji", który polega na „uhistorycznieniu wydarzenia aktu sztuki przez wprowadzenie go w struktury języka i komunikacji społecznej, tak by mógł stać się przedmiotem procesu produkcji kognitywnej". W jego wyniku „wydarzenie aktu sztuki zamienia się w surowiec przemysłu kognitywnego stosowany w reklamie, dizajnie, filmie, edukacji, propagandzie etc." (tamże). Nad gramatyzacją jednak system nie może w pełni zapanować, może ona „służyć akumulacji kapitału w procesie zawłaszczenia wartości dodatkowej będącej rezultatem pracy twórczej artysty/artystki", lecz również może mieć „wymiar głęboko subwersywny, gdy w jej wyniku powstanie dyskurs krytyczny i nowe formy więzi społecznych oraz społecznej mobilizacji". Manifestujący oczywiście mają nadzieję na to, że autonomiczna sztuka będzie dostarczać systemowi swe dzieła, które ten system rozsadzą od środka. „Sztuka zachowa tak długo swą przewagę nad systemem, jak długo artyści/artystki zachowają autonomię" – czytamy. Dodatkowo w swym tekście towarzyszącym wystawie profesor Andrzej Nowak pisze: „Rzeczy stworzone w laboratorium sztuki zwiększają możliwości wyboru, które mają ludzie; mogą one wytrącić z kolein naturalny bieg rzeczy. By tak się stało, artysta musi jednak być niezależny od sił, które kierują społeczeństwem" (Nowak 2009: 2).

Pora na zinterpretowanie idei przedstawionych w „Manifeście Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki" i w tekstach towarzyszących wystawie „Niezwykle rzadkie zdarzenia / Dystrybucja Nooawangardy". Napisałem, że

[15] Warto zauważyć, że „Manifest Nooawangardy" i teksty jemu towarzyszące, tak bardzo podkreślając autonomię sztuki, wchodzą w dyskusję z manifestem Żmijewskiego „Stosowane Sztuki Społeczne", który – co wyżej pokazałem – nawołuje do „częściowej rezygnacji z autonomii" i wejścia w pole innych dziedzin (polityka, nauka).

wizja sztuki i artysty przedstawiona w „Manifeście Nooawangardy" jest, wbrew temu, co mówił w wywiadzie Łukasz Ronduda (Mazur 2009), kolejną wersją powstałego w romantyzmie i przez kolejne awangardy XX wieku rozwijanego mitu artysty stojącego poza społeczeństwem mieszczańskim, i owo społeczeństwo w wyniku swej kreacji zmieniającego. Tu artysta jako jedyny, niczym bóg, nie podlega prawom zwykłej rzeczywistości, sam jest Niezwykle Rzadkim Zdarzeniem, tak jak i jego twórczość nie podlega prawom przyczynowości, powtarzalności, wymyka się badaniom statystycznym. Sztuka, artyści i artystki są poza instytucją i dyskursem. Tak widziany twórca też nic z tego systemu nie czerpie, sam na przekór społeczeństwu eksperymentuje w laboratorium, dopiero efekty jego pracy są zawłaszczane przez „system".

Co jest szczególnie interesujące, autorzy pomijają fakt (zapominają o nim?), że artysta w dzieciństwie podlega socjalizacji pierwotnej, w ramach której uczy się języka (uczy się myśleć i mówić), poznaje konwencje kulturowe; wchodzi w socjalizację wtórną, uczy się funkcjonować w kolejnych środowiskach społecznych, odbywa edukację, poznając w ramach niej konwencje artystyczne i często sposoby ich podważania, drogi buntu; wchodzi w środowiska artystyczne i całe pole sztuki. Już jako artysta zarabia gdzieś pieniądze. Manifest niestety nie wyjaśnia, jak artysta wobec tych faktów ma pozostać niezależny, jak może się wobec nich zdystansować i wyzwolić się spod działania procesów społecznych[16].

Jak sądzę, wizja zaprezentowana w „Manifeście Nooawangardy" nie wytrzymałaby krytyki z punktu widzenia reprezentowanego przez Bourdieu czy Rancière'a, według których każda sztuka jest polityką, bo bierze udział w operowaniu doświadczeniem cielesnym, zaludnia czas i przestrzeń (co jest działaniem politycznym), bierze udział w reprodukcji nierówności społecznych itd.[17]

W „Manifeście Nooawangardy" pojawia się sformułowanie „kapitalizm kognitywny" – przez co całe przedsięwzięcie wpisuje się w jeszcze inny kontekst – postmarksowską krytykę kapitalizmu. Dziś – jak pisali nooawangardziści – podstawowym towarem zwłaszczanym przez kapitalizm nie jest materialny przedmiot będący dziełem pracowników fizycznych, dziś kapitalizm napędza „praca twórcza" – a zwłaszcza jako „laboratorium rzeczywistości" – sztuka. Łatwo więc odczytać, kim jest nowy proletariat – przede wszystkim to artyści, którzy tworzą w swych pracowniach i galeriach nową rzeczywistość. Ten nowy proletariat (jak klasa robotnicza u Marksa)

[16] Polemikę z wizją autonomii sztuki przedstawioną w „Manifeście Noowangardy" podjąłem we wcześniejszym tekście (Możdżyński 2009).

[17] Zob. rozdział „Sztuka jest polityką".

jest wyzyskiwany i w efekcie wyalienowany przez system kapitalistyczny. Czy chodzi więc o kolejną – tym razem artystyczną – rewolucję?

Jak starałem się pokazać, sztukę i nauki społeczne łączą wzajemne fascynacje. Co jakiś czas przedstawiciele antropologii kulturowej, etnografii, socjologii poszukują w sztuce nowych perspektyw, które później mogłyby stać się podstawą do tworzenia nowych teorii. Z drugiej strony, artyści chętnie odwołują się do języka nauki, twierdzą, że sztuka jest dziedziną poznania, czy wręcz dyscypliną nauk społecznych, „powtarzają" naukowe eksperymenty, pragnąc pokazać inne ich „rozwiązanie", rywalizują z instytucjami naukowymi, próbując sztuce przyznać prestiż i władzę, która cechuje naukę, inspirują się teoriami naukowymi, specyficznie je interpretując. Próbują połączyć sztukę z nauką, której celem nie jest samo poznanie rzeczywistości społecznej, lecz manipulacja społeczeństwem. Tutaj łączy się ze sztuką i nauką także politykę. Koniunkcja sztuki i nauk społecznych nie przeszkadza oczywiście też w eksplorowaniu doświadczeń inicjacyjnych czy transgresyjnych, które pewnie także można zaliczyć do Niezwykle Rzadkich Zdarzeń.

Przy tym wszystkim wzmacniany jest cały czas, powstały w XIX wieku i do dziś przechodzący ewolucję, mit artysty stojącego poza społeczeństwem i niepodlegającego jego wpływom (lub mogącego się z nich wydobyć), mit sztuki jako awangardy społecznej nazywanej laboratorium rzeczywistości, w którym przeprowadza eksperymenty artysta/bóg/naukowiec/inżynier.

Artystyczne nauki matematyczno-przyrodnicze

Umberto Eco za Georgesem Mathieu pokazał „paralelę" między różnymi teoriami naukowymi a zjawiskami artystycznymi: nowe geometrie nieeuklidesowe – porzucenie „klasycznych form geometrycznych przez fowistów i kubistów"; pojawienie się liczb urojonych, pozaskończonych, teorii zbiorów – malarstwo abstrakcyjne; próby aksjomatyzacji geometrii Hilberta – neoplastycyzm, konstruktywizm; teoria gier – *action painting* (Eco 2008: 197). Eco zauważył, że fizyka wprowadziła w obszar światopoglądowy takie oto pojęcia: przypadek, nieokreśloność, wieloznaczność, prawdopodobieństwo. Zresztą, jak stwierdził, „otwarcie oraz dynamizm dzieła" – centralne kategorie „Dzieła otwartego" – „przywodzą na myśl pojęcia nieokreśloności i nieciągłości, właściwe fizyce kwantowej, równocześnie stanowią ilustracje pewnych sytuacji w fizyce Einsteinowskiej" (Eco 2008: 93). W przypadku zarówno sztuki, jak i nauki mielibyśmy do czynienia z przełamaniem paradygmatu kartezjańskiego.

Joseph Beuys stwierdził: „Można mianowicie jak najbardziej artystycznie poczynać sobie w matematyce, matematyka bowiem operuje formami"

(Beuys 1987: 269). Swe eksperymenty artyści XX i XXI wieku niezwykle często inspirują matematyką, do której sięgają zwłaszcza twórcy nurtu abstrakcji geometrycznej kontynuującej dawne mistyczno-matematyczno-artystyczne poszukiwania kosmicznego porządku prowadzone np. przez pitagorejczyków[18]. Bożena Kowalska zauważyła:

> „W tym najogólniejszym sensie procesu porozumiewania się międzyludzkiego sztuka stanowiła od swego zarania, od czasów człowieka jaskiniowego – i po dziś dzień stanowi – swoisty język, a w jego ramach geometria ma swoje, niezwykle ważne i niezastąpione miejsce, zaczynając od magiczno-obrzędowego charakteru obiektów pozostawionych przez okres kultury megalitycznej (np. Stonhenge czy tajemnicze menhiry w Carnac) poprzez egipskie piramidy, system geometrycznych znaków symbolicznych odpowiadających pojęciom filozoficzno-religijnym w Indiach, aż po teozoficzne i mistyczne przekazy w malarstwie Mondriana i Malewicza" (Kowalska 2001a: 11).

Matematyka oferuje artystom język, za pomocą którego można ukazać ukryty „wzór", „rytm", „ład", „sens":

> „[...] wywodzona z matematyki sztuka, choćby tylko pośrednio była nią inspirowana, poszukuje spełnienia w logicznej harmonii, pragnąc nierzadko odsłonić wszelkie możliwe oblicza wzorca. Chodzi wszak o przedstawienie – pod postacią realnych rzeczy – abstrakcyjnych pojęć matematycznych, które w rzeczach są ukryte" (Olek 2005: 19).

Liczby i figury jako abstrakcyjne idee potrafią wydobyć porządek wszechświata z wszechogarniającego chaosu zdarzeń. Matematyka daje narzędzia adekwatne do opisu tego, co uniwersalne, niezmienne i ukryte za pozorami zmiany. Artyści XX i XXI wieku idą tropem wyznaczonym przez mistyków Wschodu i Zachodu. Marcel Brion wyjaśnił po części to artystyczne zauroczenie matematyczną mistyką: „Z pomocą wiedzy [...] o »świętych liczbach« i »złotych proporcjach« próbuje artysta czynnik boski czy święty ład świata przedstawiać w formach, które odpowiadają tym liczbom i wszechmocnym proporcjom. Ta czysto geometryczna-arytmetyczna sztuka jest zrozumiała tylko dla nielicznych wtajemniczonych" (Brion 1960: 31, za: Kowalska 2001a: 19). Tak jak niegdyś, kiedy matematyka była częścią misterium religijnego (np. u Pitagorejczyków), tak i teraz już jako część sztuki (w przeciwieństwie do matematyki akademickiej, która oderwała się od swych sakralnych korzeni) nosi znamiona wtajemniczenia religijnego. Geometria w sztuce – jak powiedział Koji Kamoji – to „wyraz ducha"

[18] Abstrakcjoniści niewątpliwie inspirują się też innymi dziedzinami naukowymi, np. fizyką – za przykład może posłużyć twórczość Stefana Gierowskiego (por. Ruksza 2003). Zob. rozdział „Przypadek szczególny: abstrakcja".

(Kowalska 2001b: 100). Geometria jest „nośnikiem odczuć metafizycznych" (Julian Raczko w: Kowalska 2001b: 138). „Ostatecznym abstrakcyjnym wyrazem w każdej sztuce – pisał Wasyl Kandyński – jest liczba" (Kandyński 1996: 121). Za nim poszukiwał „jednolitego wyrazu liczbowego całego obrazu" Władysław Strzemiński (Strzemiński 1975: 47, za: Brogowski 2001: 27). Józef Robakowski mówił wręcz o „energo-geometrii", dla niego „»Wyzwalanie energii« będzie więc ciągłym elementem kreacji artystycznej w dalszych poszukiwaniach" (Kowalska 2001b: 142). Chodzi tu – jak mówiły w wywiadach współczesne polskie abstrakcjonistki – o symbole „mistyczne" i „magiczne", „energię":

> Wanda Gołkowska: „**Formy geometryczne są literami alfabetu, który pozwala na wpisywanie świata w kształt wizualny**. Pion, poziom, kwadrat, trójkąt, koło – stają się symbolami, znakami magicznymi, mistycznymi. Są pierwszymi, najprostszymi elementami dającymi się formułować w **układy otwarte**, umożliwiają **dowolne konstruowanie świata w strukturach filozoficznych**" (Kowalska 2001b: 64).
> Teresa Bujnowska: „Abstrakcja geometryczna jest najbardziej radykalną, skondensowaną formą ujmowania rzeczy, zjawiska i procesów rzeczywistości.
> Geometria jest nie tylko formą fundamentalną przekazu abstrakcyjnych pojęć i idei, jest również potencjalnym nośnikiem szczególnej energii.
> Idea wyrażona geometryczną formą znajduje w niej swój esencjonalny wyraz, nie rozpraszając się w »materii«.
> Odwoływanie się do ponadindywidualnych treści domaga się zastosowania zobiektywizowanej formy, jaką jest geometria.
> Przez geometrię wyraża się liczba" (Kowalska 2001b: 34).

Tadeusz Wiktor z kolei, odwołując się do Platona, wskazywał na archetypy, których dotyka abstrakcja geometryczna:

> „Elipsa, kwadrat, trójkąt, prosta, krzyż, punkt, prostokąt, linie horyzontalne, linie wertykalne, linie diagonalne, płaszczyzny-ściany, płaszczyzny-obeliski, anonimowe góry, anonimowe bramy i światło: istnieje taki rodzaj wyobraźni kontemplatywnej, który poprzez malarską, głęboko gnostyczną wizualizację tych geometryczno-zjawiskowych form dociera do samego jądra Rzeczywistości. A gdy taki kontemplatywno-medytatywny akt wzbija się na metafizyczny poziom, owe idiomy-znaki, owe figury-symbole uzyskują wymiar **przed-geometryczny**: są archetypami. Jako takie stają się obrazowym ekwiwalentem czy też odbiciem bytów niewidzialnych, czyli pra-podłoża wszystkiego, co bytuje. Są ich portretem, wyglądem, zjawiskowym reprezentantem, czyli że są ich **obrazem**. Można zatem powiedzieć, że językowym tworzywem utworu geometryczno-abstrakcyjnego, którego obrazowe oblicze ma stricte pneumatyczną prowieniencję, nie jest **geometria euklidesowa**, lecz geometria **platońska**. Ta druga geometria warunkuje istnienie pierwszej. Platon wyabstrahował z Bytu te Wartości-Prawdy, które

> istniały w rzeczywistości na długo przed narodzinami **geometrii euklidesowej**. Choć więc w swojej twórczości używam figur geometrycznych i quasi-geometrycznych to sięgam po nie jako **czysty kontemplatyk** czy **bezwzględny pneumatyk**, a nie jako czysty **geometryk czy malarz-esteta**" (Kowalska 2001b: 162).

Artystyczna mistyka matematyczna ma znamiona paradoksu: chodzi o to, by materialnie (w dziele sztuki) przedstawić pojęcie niematerialne – „abstrakcyjne pojęcia matematyczne, które w rzeczach są ukryte", istotę rzeczy (Olek 2005: 19). Można w tym kontekście przypomnieć rolę języka geometrii w dalekowschodniej tantrze: „W sztuce tantry język geometrii to język największego uogólnienia. Pozwala przeto wznieść się poza czy ponad codzienność, rzeczy jednostkowe, Maję – złudę pozornej rzeczywistości dającej się objąć pozornym widzeniem, pozwala sięgnąć ku prawdom uniwersalnym, prawom i wewnętrznej istocie mistycznie pojętego wszechbytu" (Kowalska 1985: 104–105). Przedstawienie piękna absolutnego w ograniczonym świecie natury i codziennego doświadczenia jest niezwykle trudne, czy wręcz niemożliwe, w abstrakcyjnym dziele sztuki staje się proste. Na przykład w tradycji dalekowschodniej, zaadaptowanej przez abstrakcjonistów, „kwadrat i koło stanowią rodzaj rudymentarnego alfabetu, przy pomocy którego wszystko można wyrazić najprostszymi środkami" (Kotula, Krakowski 1973: 110).

> „Linie, figury i kolor – środki wyrazu bliższe geometrii, odarte z treści semantycznych, tworzą świat nowego ładu metafizycznego. Są zalążkiem piękna absolutnego, które nie ulega aktualizacji. [...] Geometria sprawia, że to co w naturze jest zbyt skomplikowane, tu – wyrażone w języku form geometrycznych, staje się proste i czytelne" (Andrzej Gieraga w: Kowalska 2001b: 52).

Nawet pozbawiona bezpośrednich odniesień do przeżycia religijnego koncepcja unizmu Władysława Strzemińskiego brzmi ezoterycznie. Strzemiński próbował rozwikłać problem jedności, różnorodności, całościowości – totalności.

> „Obraz pozaczasowy, obraz operujący wyłącznie pojęciem przestrzeni – jest celem naszych dążeń. [...] Tylko obraz całkowicie jednolity może być obrazem bezczasowym, czysto przestrzennym. [...] Budowa obrazu może się odbywać jedynie przez jednolity wyraz liczbowy całego obrazu, tzn. że stosunki wielkości jednego kształtu do wielkości drugiego określone są przez jednakowy wyraz liczbowy" (Strzemiński 1977: 449, 450; Brogowski 2001: 19).

Geometria po prostu pozwala wniknąć w to, co niezrozumiałe. „Geometria – przyznała Dorota Grynczel – to język szczególnie przydatny do opisu rozważania i wyobrażania rzeczy prawdziwie skomplikowanych. [...]

Poszerza granice mego rozumienia zjawisk dalece złożonych, jak »dusza« wszechświata" (Kowalska 2001b: 72). O swojej twórczości łączącej sztukę, geometrię i duchowość mówił też Jan Pamuła:

> „Obrazy [w latach osiemdziesiątych] miały początkowo charakter »abstrakcji kosmicznej«. Chodziło o doznanie, w konsekwencji również o wyrażenie »czystej duchowości«. Były to z początku jakby geometryczne pejzaże kosmiczne. Równocześnie jednak, wraz z doznaniem krystalicznej czystości »przestrzeni duchowej«, czy też ducha kosmicznej przestrzeni bytu, pojawiały się też kategorie »bezpośredniej intuicji logicznej« – wizualna logika, będąca jakby wyrazem kosmicznego porządku" (Kowalska 2001b: 135).

Jedną z figur geometrycznych mających konotacje mistyczne, pojawiających się w wielu kulturach i ulubionych przez współczesnych artystów, jest piramida. Piramida wskazuje na niebo. Oto opis dzieła Alojzego Gryta:

> „*Piramida* (1979) jest fascynującą konstrukcją szklaną ze ściętym szczytem, w który została wbudowana mniejsza piramida, skierowana ku dołowi. A tam znów jest ścięcie dla umiejscowienia jeszcze mniejszej piramidki, odwróconej ku górze itd. Cały zakres operacji jest taki, że w tym prostym obiekcie zawarł autor wielki **ruch** dla oka i umysłu oglądającego [...]. Jest tu też coś, co nie mając początku i końca, na zasadzie fraktalnego pączkowania »większe-mniejsze« daje wrażenie »nieskończoności«" (Kostołowski 2001: 42–43).

Jerzy Treliński użył dla opisu swoich doświadczeń starego religijnego motywu magicznego lotu: „Punkty, linie, płaszczyzny, emanacja światła, wzajemne relacje i zależności nacechowane energią artystycznego przeżycia wyrażają mój intencjonalny lot w fizycznej i duchowej przestrzeni" (Kowalska 2001b: 154). Artysta już nie jest tu skrępowany tym, co rządzi światem widzialnym, panuje w abstrakcji geometrycznej „nieograniczona wolność" (Kowalska 2001a: 19).

Warto tu wspomnieć o Edwardzie Krasińskim – artyście pozostającym pod wpływem różnych nurtów: abstrakcjonizmu, minimalizmu, sztuki konceptualnej. Krasiński otaczał różne miejsca (m.in. swoją pracownię i galerie, w których wystawiał) poziomą błękitną linią (taśmą klejącą) przyklejaną na ścianach na stałej wysokości 130 cm. U podstaw idei tej pracy leżało nawiązanie do opisanego przez Pliniusza współzawodnictwa malarzy Protogenesa i Apellesa, którzy starali się namalować „linię najdoskonalszą, najpiękniejszą i najbardziej precyzyjną", tworząc tym samym obraz, który by nie zawierał nic i przez to ściągał wzrok (Ładnowska 1998: 9). Oczywiście błękit linii Krasińskiego może kojarzyć się z monochromami Kleina. Janina Ładnowska pisała: „Niebieska linia pozbawiona jest właściwie substancji, a więc z tego punktu widzenia jest niematerialna, jako gest artystyczny nie kwalifikuje się do tzw. obrotu dziełami sztuki". Oczywiście przychodzi tu też

skojarzenie niekończącej się linii z linearnym czasem (Ładnowska 1998: 12). Niebieska linia wychodzi poza dzieło materialne, zgodnie z zasadami konceptualizmu idea staje się dziełem sztuki.

Sztukę i matematykę łączy również Janusz Kapusta. Kapusta jako artysta, filozof i odkrywca (studiował historię filozofii i architekturę) bardzo mocno akcentuje rolę wyobraźni:

> „[...] tak jak pamięć jest odpowiedzialna za przeszłość [...] wyobraźnia jest odpowiedzialna za przyszłość i tylko ona jest w stanie stworzyć coś, czego wcześniej nie było. Einstein mówił, że wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy. Stworzyłem własną technikę poszerzania skali mojej wyobraźni. Tak jak solista w operze ćwiczy skalę głosu, sportowiec pompki, ja chciałem wymyślić podobne ćwiczenia dla wyobraźni" (Kapusta 1995: 29, za: Kowalska 1999b: 9).

Artysta w ramach tych ćwiczeń „postanowił opisać wszystkie aspekty punktu", porozwieszał na ścianach swego pokoju kartki z narysowaną kropką pośrodku, w efekcie wymyślił 400 definicji punktu. Pod wpływem studiów filozoficznych, w czasie rowerowej podróży zadał sobie pytanie: „jak można by narysować nieskończoność?". To pytanie doprowadziło go do odkrycia w 1985 r. K-dronu – nowego geometrycznego kształtu. „Jest to nowy kształt, dotąd nieznany: jedenastościenna bryła [...]. (Nazwa ta pochodzi od skrótu końcówki – hedron, używanej w jęz. angielskim na określenie ściany w wielościanie), bryła ma 11 ścian, »k« jest jedenastą literą w angielskim alfabecie" (Kowalska 1999b: 9–10). Po czternastu latach od odkrycia „okazało się, że powierzchnia K-dronu jest czasoprzestrzennym modelem równania drgającej struny. Dzięki K-dronowi ujawniło się nowe, nieznane wcześniej połączenie między drgającą struną a symetriami sześcianu" (w: Kowalska 2001b: 105). Wynalazek zyskał również praktyczne zastosowanie w produkcji różnych materiałów, np. budowlanych (Kowalska 1999b: 12). Czy taka działalność artysty mieści się w narzuconych społecznie granicach sztuki? Otóż K-dron jest również dziełem sztuki wystawianym w galeriach:

> „Wystawa K-dronu ukazuje ten nowy kształt odkryty przez Kapustę w najróżniejszych jego ujęciach, formatach i materiałach. Pokazany tu jest w rzeźbiarskim wyobrażeniu, w dwóch barwach i występujący po dwóch stronach ściany, jest pokazany jak wyłania się z siatki standardowych podziałów czterech zestawionych ze sobą sześcianów i jak w dwukolorowych kostkach cztery K-drony: dwa czarne i dwa białe dają możliwość uzyskania 38 416 różnych wizualnie kombinacji. Jest zademonstrowane, jak dwa K-drony, złożone ze sobą, tworzą prostopadłościan, jak powiększone na ścianie profile K-dronu tworzą obraz trójwymiarowy. Ukazane są strzeliste stożki K-dronowe, K-dronowe piramidy, zaprezentowana ściana wyłożona K-dronowymi płytkami

> z pomalowanego na szaro drewna, tworzącymi ruchliwą strukturę, w zależności od kąta padania światła i jego koloru, ulegającą nieustannym zmianom. Jest to intryga nie tylko dla oka, ale i zagadka dla myśli. K-dron na tej wystawie występuje w formie rzeźb, płaskorzeźby, malarstwa i fotografii, w miękkim materiale z lin zwieszających się ze stropu sali wystawowej i, przeciwstawnie, z gęstwy pionowych prętów osadzonych na podłożu i dzięki zróżnicowaniu ich wysokości odtwarzających bryłę K-dronu. Jest też wizerunek K-dronu oddany w rysunku na wielu przezroczystych foliach zawieszonych warstwowo za sobą w jednakowych odstępach. Przez wprowadzenie między rysunkami przestrzeni powstają złudne formy trójwymiarowe piramid – korytarzy, ciągnących się iluzorycznie w głąb" (Kowalska 1999b: 12–13).

Artysta wciąż próbuje oddać/dotknąć nieskończoności, tego „co wewnątrz" i na „zewnątrz". „W tej chwili geometryczne poszukiwania – powiedział – stały się dla mnie niemal koniecznością. Dokonałem paru nowych odkryć, które potwierdzają tylko od dawna przeczuwane źródło ładu i sensu" (w: Kowalska 2001b: 105).

Artyści współcześni chętnie sięgają także do fizyki i chemii. Bohr, Einstein, Heisenberg – to fizycy, do których często odwołują się w różnych wypowiedziach awangardziści XX i XXI wieku. Zapożyczają także pojęcia: energia, pole itd. Tak jak i matematyka, nowa fizyka w wypowiedziach artystów często sąsiaduje lub wręcz jest wymieszana z wizjami mistyków i okultystów. Gino Severini tłumaczył, czym jest „czwarty wymiar": „to nic innego, jak IDENTYFIKACJA PRZEDMIOTU I PODMIOTU, CZASU I PRZESTRZENI, MATERII I ENERGII. Paralelności »kontinuum fizycznego«, które dla geometry są tylko hipotezą, urzeczywistniają się w cudzie sztuki" (Severini 1977: 176). Także Victor Vasarely inspirował się w swojej „plastyce kinetycznej" fizyką i ideami ezoterycznymi (np. paralelności mikro- i makrokosmosu): „Wszystko tu jest: przestrzeń, trwanie, cząsteczki i fale, relacje i pola. Moja sztuka znów transponuje naturę, tym razem naturę fizyki czystej, w ten sposób, że pozwala psychicznie pojąć świat" (Vasarely 1970: 73, za: Kotula, Krakowski 1973: 183). Apoloniusz Węgłowski, zgodnie z poglądami charakterystycznymi dla tzw. Filozofii Wieczystej, wskazywał na zbieżność poglądów naukowców i dalekowschodnich mistyków, którzy zgodnie twierdzą, że „pojęcia służące do opisu świata są ograniczone i nie są »znamionami rzeczywistości« lecz tworami umysłu, częściami mapy, a nie rzeczywistego terenu". Jego zdaniem, „Nauka i mistycyzm są zbieżne. Wszechświat stanowi całość, w której wszystkie części są ze sobą związane". Sztuka i fizyka są wzajemnie komplementarne (Kowalska 2001b: 158).

Wielu obserwatorów mówi o wpływie teorii fizycznych na sztukę abstrakcyjną: poszukiwania fizyków jednego powszechnego prawa obowiązującego w makro- i mikrokosmosie ukształtowały dążenia abstrakcjonistów do „wprowadzenia uniwersalnych, powszechnie obowiązujących, stałych

i obiektywnie sprawdzalnych form". Warto też zauważyć, że abstrakcja niegeometryczna od lat 40. ma „swoje źródło m.in. w szerzącym się wśród fizyków Indeterminizmie, dla którego impulsem stała się wysunięta w 1927 r. przez Wernera Heisenberga tzw. zasada niepewności" (Kotula, Krakowski 1973: 182).

Jak widać było wyżej, dla artystów jedną z najważniejszych kategorii jest „kolor". Plastyków od dawna inspirują odkrycia z dziedziny optyki. Na przykład Kajetan Sosnowski odwołał się do teorii Maxa Plancka, rozważania artysty streściła Bożena Kowalska:

> „Zgodnie z optyczną analizą widma spektralnego, barwy odpowiadające mniejszej długości fali elektromagnetycznej, a więc o większej częstotliwości drgań, posiadają wyższą wartość energetyczną, niż barwy odpowiadające większej długości fali, ale o mniejszej częstotliwości drgań. Oznacza to dokładną odwrotność pojmowania kolorów w malarstwie, bowiem ową najwyższą wartość energetyczną posiadają błękit, fiolet i zieleń, uznawane w malarstwie za tzw. kolory zimne, wyznaczające dalsze plany perspektywiczne w obrazie, głębię przestrzeni. Najmniejszą zaś wartość energetyczną ma czerwień i oranż, nazwane barwami gorącymi, które wysuwają się w obrazie na pierwszy plan, ku oczom widza" (Kowalska 1999a: 47).

Z kolei Dorota Grynczel swe zafascynowanie kolorem odnosi do medycyny:

> „W latach 1989–1991 w malarstwie zajmuję się »chromatyką«. Poszukiwania oparłam na osiągnięciach gałęzi medycyny, jaką jest »chromoterapia«. Jest to uświadomienie zależności między działaniem światła na organizm malującego a kolorem użytym w obrazie. Staram się świadomie ulegać działaniu koloru, dostrzegać jego źródła. Sycić się barwą tak, by poprzez nią rozszerzyć swój odbiór natury, odrzucić wrażliwe doznania organizmu, które są przeszkodą w malarstwie, zjednoczyć się z przestrzenią wypełnioną kolorem z wszechświata" (Kowalska 2001b: 73).

Kajetan Sosnowski swoje „obrazy chemiczne", w zależności od stopnia nawilgocenia powietrza zmieniające kolor od intensywnie niebieskiego po różowy, malował chlorkiem kobaltu, w innych pracach wykorzystywał też tlenki różnych metali. Artysta w swej sztuce jednak nie poprzestawał na zachwycie wizualną stroną procesu chemicznego.

> „Dla Kajetana fundamentalny problem stanowił wciąż świat awizualnych struktur i procesów energetycznych. [...] Jako proces o trojakiej naturze, był też przez Sosnowskiego ukazywany w jego potrójnej formule. [...] Jako pierwszy był przedstawiony efekt wizualny: obraz zmieniający barwę; drugim był zapis wzorów chemicznych notujący proces uwadniania chlorku kobaltu; trzeci

ukazywał graficznie to samo zjawisko z punku widzenia przemian zachodzących w strukturze atomowej" (Kowalska 1999a: 47).

Naukami przyrodniczymi – w tym biologią i medycyną – niewątpliwie inspirowali się twórcy tzw. atlasów artystycznych, w których umieszczano np. znalezione fotografie lub surrealistyczne zdjęcia zwykłych fragmentów rzeczywistości (części ciała w ogromnym zbliżeniu). Na artystów XIX i początku XX wieku wywierały wpływ także tablice instruktażowe czy atlasy naukowe (por. Ronduda 2006b: 32). W miarę rozwoju biologii również zmieniały się inspiracje artystów. Dziś taką niewątpliwie fascynującą dziedziną jest dla twórców genetyka i biotechnologie. Ciekawe zjawisko łączące sztukę z genetyką i biotechnologiami stanowi sztuka transgeniczna, którą Magdalena Jurgielewicz zdefiniowała w sposób następujący: „to nowa forma działań artystycznych, wykorzystująca techniki inżynierii genetycznej, polegająca na transferowaniu syntetycznych genów do organizmu albo naturalnego materiału genetycznego z innej przestrzeni, w celu stworzenia unikalnej formy życia" (Jurgielewicz 1996). Jej powstanie zostało ogłoszone przez Eduardo Kaca na sympozjum *Life Science*, które odbyło się w 1999 r. na festiwalu *Ars Electronica* w Austrii. W pracy „Eighth Day" Kac ukazał „cały ekosystem fluoroscencyjnych stworzeń pozostających ze sobą we wzajemnych relacjach w odseparowanej i wydzielonej przestrzeni":

> „Dotychczas większość bioluminescencyjnych hybryd powstawała w izolacji laboratoriów, nie tworząc żadnego kontekstu i nie wchodząc w interakcje. Tu, zestawione razem, tworzą zaczątek nowego, syntetycznego systemu, unaoczniając jednocześnie hipotetyczną możliwość współistnienia tych stworzeń w naturalnym środowisku. Praca składa się z żyjących, transgenicznych istot, takich jak rośliny, meduzy, ryby i myszy GFP oraz biologicznych robotów (bioboty), umieszczonych w przestrzeni pod przezroczystą kopułą z pleksiglasu. [...] Wszystkie transgeniczne rośliny i zwierzęta w *Ósmym dniu* są stworzone poprzez klonowanie genu z zakodowanym systemem umożliwiającym produkcję [fluorescencyjnej – P.M.] proteiny GFP. Bioluminescencja wytwarzana w ten sposób jest widoczna gołym okiem" (Jurgielewicz 1996).

Warto jeszcze przytoczyć opis działania *biobota*:

> „Biobot to robot z aktywnym, biologicznym elementem odpowiedzialnym za niektóre aspekty jego zachowania. Biobot stworzony dla pracy Kaca zawiera kolonię ameb dyctiostelium discodeum, które tworzą sieć wewnątrz bioreaktora, stając się strukturą mózgu i determinując jego zachowania w zamkniętym środowisku ekspozycji. Zmiany w kolonii ameb, czyli w komórkach mózgowych biobota, są przez niego monitorowane i przetwarzane na powolne ruchy. Wznoszenie się oraz opadanie jest wizualnym znakiem wzrostu oraz spadku aktywności ameb. Biobot funkcjonuje także jako pośrednik między swoim

środowiskiem a użytkownikami Internetu, którzy poprzez sieć mogą obserwować i uczestniczyć w interakcjach, jakie tam się odbywają. Jednocześnie mogą kontrolować jego system audiowizualny. W galerii ekspozycję można oglądać nie tylko za pomocą ekranu, ale również w sposób bezpośredni" (tamże).

W pracy „Genesis" artysta dokonał swoistego ponowoczesnego i zarazem futurystycznego kolażu: zapisany alfabetem Morse'a (będącym według autora pierwszym kodem komunikacyjnym epoki globalnej) fragment Biblii przekonwertował na łańcuchy DNA:

„Gen »Genesis« został wprowadzony do genomu bakterii, które następnie (w skali o wiele większej niż rzeczywista) zaprezentowano »na żywo« jako projekcję video w galerii oraz w Internecie. Instalacja składała się z próbówki z bakteriami, przenośnej kamery mikro-video, lampy UV i mikroskopu, podłączonych do projektora oraz dwóch komputerów pracujących bezpośrednio w sieci. Jeden z nich służył jako serwer pilotujący napływające dyspozycje odnośnie aktywacji promieniowania UV, drugi zaś był odpowiedzialny za syntezę muzyki DNA. Projekcja video prezentowała interakcje i podziały bakterii. Internauci wpływali bezpośrednio na proces poprzez włączanie i regulację natężenia oświetlenia UV. Fluorescencyjna proteina w bakteriach reagowała na promieniowanie poprzez emisję widocznego światła. Wpływ natężenia UV polegał na niszczeniu sekwencji DNA w plazmidach. Na prawej i lewej ścianie wyeksponowano wielkoformatowe teksty: sentencję z Księgi Rodzaju oraz graficzny zapis genu Genesis. Po pokazie, DNA bakterii zostało przetłumaczone na kod Morse'a, a później z powrotem na angielski. Operacja ta unaoczniła przeobrażenie, jakie dokonało się w oryginalnym cytacie ze Starego Testamentu. Zmutowana wersja została umieszczona na stronie Internetowej Genesis. Przekształcenie sentencji stało się symbolicznym gestem: oznacza, że nie akceptujemy jej w formie, w jakiej ją odziedziczyliśmy i, że nowe znaczenia pojawiają się, jeżeli odczuwamy pragnienie zmiany" (tamże).

W dziełach Kaca spotyka się sztuka z fizyką, biologią, biotechnologią, informatyką. Sztuka transgeniczna jest transgresyjna – przekracza granice dziedzin, granice – chciałoby się powiedzieć – wyobraźni, ale także stanowi przekroczenie reguł etycznych, które większość społeczna próbuje narzucić eksperymentatorom zajmującym się manipulacjami genetycznymi. Jednak Kac próbuje też widza inicjować w nową, właśnie objawianą rzeczywistość. Wykorzystując języki różnych dziedzin, stara się na różnych poziomach rzeczywistości dokonać „przekonwertowania" starego mitu (a może i w ogóle rzeczywistości) w adekwatną dla ery globalnej formę. I w pracach tego twórcy można doszukać się starego wątku artysty – kreatora – wszak pisze na nowo księgę „Genesis".

Także Zbigniew Oksiuta działa na polu sztuki, biologii, biotechnologii, chemii i fizyki. Na jego wystawach w galeriach sztuki współczesnej

(np. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie) można zobaczyć dziwne substancje, formy, projekcje wideo ukazujące laboratoria i jeszcze dziwniejsze podpisy pod pracami. W katalogu wystawy znalazła się informacja:

> „Formy przedstawione w publikacji zostały wykonane z polimerów biologicznych pochodzenia zwierzęcego i roślinnego, jak żelatyna, agar, agaroza, skrobia. Są jadalne i posiadają różne smaki i zapachy.
> Wyjściowym kształtem obiektów były proste bryły i geometrie: kula, prostopadłościan, walec, pryzma, a założeniem badań była obserwacja procesów deformacji bez interwencji estetycznych i formalnych.
> Chaotyczne krzywizny i fraktalne zniekształcenia są efektem precyzyjnych procesów biologicznej samoorganizacji i stanowią fizyczne i chemiczne reguły porządku i piękna w świecie ożywionym" (Oksiuta 2007: 36).

Na wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (2007 r.) widać było dziwne formy zamknięte w słoikach. Podpisy informowały: „Götter Speise – potrawa bogów (niemieckie określenie kisielu)"; „Materiałoznawstwo. Polimery biologiczne". W katalogu wystawy znalazło się wyjaśnienie: „Polimery biologiczne – układy skondensowane utworzone z makrocząsteczek łańcuchowych pochodzenia naturalnego". „W przeprowadzanych badaniach i eksperymentach używane są głównie żelatyna i agar-agar" – poinformował ekperymentator (Oksiuta 2007: 34). Praca „Forma 1921202b, 2002", została opatrzona adnotacją dotyczącą użytego materiału: „Materiał: żelatyna 270Ś Bloom, kolor: karmina, E 120, $50 \times 40 \times 30$ cm)" (tamże: 38). Widać było formy regularne i nieregularne o różnych kolorach, przezroczyste i nie, matowe i błyszczące, o bogatej strukturze wewnętrznej, o różnej wielkości – od kilku centymetrów do kilku metrów. Formy te przypominają z wyglądu abstrakcyjne rzeźby. Przy pracy „Habitat biologiczny (model), 2005" widnieje podpis: „średnica około 20 cm, materiał: agar 3% iniekcja grzybów na powierzchnię formy" (tamże: 40). Interesująca wydaje się praca „Pneu i `Spatium Gelatum", widać ją tylko na zdjęciach: wielkie pomieszczenie fabryki żywności, pośród rur i pojemników wielki przezroczysty, o seledynowym odcieniu balon PCW, dwie osoby w białych fartuchach. Podpis umieszczony na wystawie i w katalogu wyjaśnia:

> „Technologia *Spatium Gelatum* bada zasady kształtowania ciekłych i żelujących obiektów z polimerów biologicznych. W badaniach używa się polimerów w stanie płynnym. Technologia wykorzystuje zasadę łożyska kulkowego i polega na rotacji ciekłej masy w elastycznych kulistych szalunkach (kule z tworzyw sztucznych, balony PCW).
> Kulisty kształt szalunku umożliwia rotację w płynie.
> Napompowana forma pływa w basenie wypełnionym wodą, a do jej wnętrza pompuje się ciekłą masę polimeryczną. Podczas gdy obiekt jest przetaczany na powierzchni wody, w jego wnętrzu jak beton w betoniarce przelewa się ciekły

> polimer. Oziębiając się, masa przechodzi w stan żelu, osiada na powierzchni i tworzy zastygłą warstwę. Po zastygnięciu do środka wpompowywane jest powietrze i polimeryczna warstwa zaczyna zastygać i krzepnąć.
> W czasie procesu wysychania forma twardnieje i zmienia kształt, a amorficzne struktury i warstwy na powierzchni tworzą konstrukcyjne wzmocnienia skorupy. Celem badań jest kształtowanie form i obiektów biologicznych jako nowych habitatów. Obiekty *Spatium Gelatum* są odnawialne biologicznie i mogą istnieć w stanie stałym albo ciekłym, mogą być miękkie albo twarde, przezroczyste albo kolorowe, posiadać różne smaki i zapachy" (tamże: 46).

Przy okazji zdjęć i filmu obrazującego pracę „Technologia ciekłego szalunku (Lane Kluski Technology)", dowiadujemy się, że „film nakręcono częściowo w urządzeniu o pławności neutralnej, ESA Europejska Agencja Kosmiczna, Kolonia" (tamże: 55), ukazane jest zdjęcie podwodne – w oddali cztery źródła światła, czterech płetwonurków i kilkumetrowa nieregularna forma. Zbigniew Oksiuta to również autor „Hodowli przestrzeni (Breeding Spaces)", których ideą jest „stworzenie trójwymiarowej membrany biologicznej, której wnętrze jako całość jest bioreaktorem i umożliwia kontrolowane eksperymenty w warunkach laboratoryjnych. [...] Breeding Spaces są jednocześnie przestrzeniami do hodowli i hodowlami przestrzeni". Artysta dążył do „stworzenia systemu, w którym granica oddzielająca wnętrze od otoczenia nie jest ciałem obcym wykonanym z neutralnego materiału, [...] ale jest immanentną częścią całości" na wzór „błon biologicznych w żywych organizmach, np. w żywej komórce". Autor pracy przewiduje „wykorzystanie uniwersalnej zasady pneu w różnych skalach: w skali komórki, pigułki, owocu, domu, biosfery" (tamże: 56). W projekcie „Habitat transgeniczny" Oksiuta badał „możliwość wykorzystania uniwersalnego kodu DNA do tworzenia form i przestrzeni roślinnych. Celem są hodowle biologicznych membran i pęcherzy o skali architektonicznej jako organizmów samożywnych, które będą pobierały energię na drodze biochemicznej ze słońca (autotrofizm)" (tamże: 62). W pracy „Kosmiczny Ogród", obejmującej „permanentną obserwację wzrostu roślin we wnętrzu bioreaktora przy pomocy instalacji wideo", stworzył „Klinostat 3D (Random Positionong Machine): przyrząd do symulacji mikrograwitacji i badania wrażliwości roślin na działanie przyciągania ziemskiego (geotropizm)" (tamże: 70, 73).

W ramach swoich eksperymentów Oksiuta współpracował z laboratoriami i instytutami badawczymi (Instytutem Hodowli Roślin Maxa Plancka w Kolonii, Instytutem Fizjologii Molekularnej i Biotechnologii Roślin IMBIO Uniwersytetu w Bonn, Instytutem Botaniki i Instytutem Chemii Fizycznej Uniwersytetu w Kolonii, Instytutem Biologii w Białymstoku, Niemiecką Agencją Kosmiczną w Kolonii, Europejską Agencją Kosmiczną),

jak też fabrykami żywności. Wystawiał na Biennale Architektury w Wenecji, Biennale Sztuki Elektronicznej w Perth (Australia), Ars Electronica w Linzu, Międzynarodowych Targach Mebli w Kolonii, wykładał gościnnie na uniwersytetach, w Niemieckiej Agencji Kosmicznej, szkołach artystycznych (tamże: 79). Na festiwalu „Ars Electronica" w Linzu w 2007 r. Oksiuta został nagrodzony w nowo stworzonej dziedzinie sztuk hybrydycznych. W wywiadzie podkreślił:

> „Moje badania bez przekraczania tych granic byłyby niemożliwe: Ja nie jestem naukowcem, ale pracuję z naukowcami, studiowałem architekturę, a wystawiam jako artysta. Myślę, że najważniejsze dla mojej pracy jest to, że właściwie nigdy nie zdecydowałem, kim jestem; jestem pomiędzy. To bardzo trudna, ale dobra pozycja" (Bakke 2007).

Oksiuta, podobnie jak cytowany wyżej Żmijewski, uważa, że „w dzisiejszych czasach nie chodzi ani o piękno, ani o obrazowanie. Chodzi o poznanie" (tamże). W jego wizji nauka jest „poznawaniem obiektywnej rzeczywistości". „Stoi za nią społeczny prestiż i kapitał". Natomiast sztuka to „subiektywne, indywidualne »ja«, często podejrzewane o dążenie do wątpliwych wartości". Ta odmienność łączy sztukę i „tylko przez oscylację między tak przeciwległymi biegunami możemy uzyskać pełny obraz rzeczywistości" (tamże).

Interesujący jest także wstęp do katalogu prezentującego powyższe prace. Artysta stworzył w nim wizję z pogranicza sztuki, New Age i nauki. Oksiuta w duchu Głębokiej Ekologii posługuje się pojęciem Gai – ziemi widzianej jako żywy organizm. Artysta przestrzega przed niszczycielskim działaniem cywilizacji: „Największym przeciwnikiem Gai jest siła, którą sama wykształciła: człowiek, inteligencja, kultura. Ze wzrastającą wykładniczo siłą rujnujemy ten subtelny system i wytrącamy go z równowagi [...] niepohamowany wzrost i zachłanność użytkowników planety dawno przekroczyły granicę jej wytrzymałości" (Oksiuta 2007: 18). Według drugiego prawa termodynamiki, pisał, „entropia wzrasta" – lecz jest nadzieja na „negentropię": „Jedynie istoty żywe potrafią przeciwstawić się tej determinacji. Poprzez pomnażanie własnej informacji wewnętrznej (negentropia) »płyną pod prąd«, porządkują się i zmniejszają entropię" (tamże: 4). Konieczny jest więc powrót do reguł narzuconych przez naturę i kosmos. „Aby przetrwać na planecie Ziemia, będziemy musieli poddać się dynamice kosmicznego tańca, którego rytm nadają prawa kosmosu. Jak dotąd, badając ten rytm, wyłączaliśmy kosmiczną muzykę. Zatrzymywaliśmy dynamiczny ruch i studiowaliśmy jego formy. Staraliśmy się »obiektywnie« zrozumieć taniec, nie biorąc w nim udziału" (tamże: 6). Wypływa stąd konieczność badań nad życiem, warunkami powstania „nowych form biologicznych" w kosmosie:

> „3 miliardy lat przyciągania ziemskiego wystarczą. Przyszłość ludzkości to opuszczenie pola grawitacji i stworzenie nowej cywilizacji poza przyciąganiem ziemskim.
> Tak jak przed milionami lat *homo sapiens*, przyjmując postawę wyprostowaną, zaczął chodzić na dwóch kończynach i używać rąk do tworzenia narzędzi, co stanowiło impuls dla rozwoju psychiki, tak człowiek przyszłości uwolni się od ciężaru ziemskiego, aby uzyskać wielowymiarową wolność" (tamże: 26).

> „Myśląc o samowystarczalnych systemach w kosmosie, wyobrażam sobie, że powinny tam powstać małe biosfery, uniwersalne kosmiczne ogrody. To jakby Gaia, czyli Ziemia, widziana jako żywy organizm, była wreszcie zdolna do prokreacji. A w takich potomkach Gai człowiek zajmowałby tylko jedno z miejsc – i to nie najważniejsze. Nie chodzi więc o technikę, ale o symbiotyczne kolonie organizmów w organizmach" (Bakke 2007).

W tej futurystycznej wizji jednak nie pojawiają się statki kosmiczne znane z popkulturowych filmów. „Nie supertechnologie, nie komputery, nie kosmonauci, ale mikroskopijne łańcuchy DNA z milionami lat ewolucyjnych doświadczeń umożliwią powstanie nowych cywilizacji w kosmosie" – zapewnił artysta, porównując komórkę do statku kosmicznego, wyposażonego „we wszelkie dane i spełniającym niezbędne parametry, aby samodzielnie podjąć wyzwanie poznania nowego świata" (Oksiuta 2007: 28). Artysta wysnuł wizję:

> „Ławice organicznych biosfer, jak kosmiczne ogrody wypełnione wiedzą i doświadczeniem ziemskiej ewolucji, niesione wiatrem słonecznym będą podróżowały w martwej przestrzeni kosmosu. Podobnie jak tlen atmosferyczny był kiedyś zabójczy dla pierwszych organizmów, promieniowanie kosmiczne będzie wyzwaniem dla istot żywych, które odważą się opuścić bezpieczną biosferę. Być może możliwe jest inne życie, które będzie mogło wykorzystać nawet tę zagrażającą życiu siłę dla własnych celów. Determinacja istot żywych do wyrwania się z bezpiecznej ostoi i porzucenia biernej egzystencji jest immanentną siłą ewolucji" (tamże: 30).

I Oksiuta – jak widać – dokonuje przekroczenia granic oddzielających sztukę i poszczególne dziedziny nauk przyrodniczych (biologia, chemia, biotechnologia, fizyka). Procesu artystycznego nie można tu oddzielić od działalności eksperymentatorskiej, zapis eksperymentów naukowych jest przedstawiany jak zapis akcji artystycznych, dziełami sztuki są nowe formy biologiczne, uzupełnione przez opis sporządzony w języku nauki. Towarzyszy temu jeszcze specyficzna futurologia i koncepcja charakterystyczna dla głębokiej ekologii. Oksiuta przekracza swoją tożsamość i – jak sam twierdzi – nie określa jej, próbuje też wprowadzić widza w tę nową dziedzinę poznania, posiadającą cechy sztuki, nauki i gnozy, w tę przestrzeń „pomiędzy".

Wielu współczesnych artystów, tak jak to czynią teozofowie i „Dzieci Wodnika", próbuje zasypać podziały wniesione przez nowoczesność pomiędzy tzw. nauką i paranauką. Opisałem wyżej prace Jarosława Kozakiewicza, których autor szukał na nowo związków łączących astrologię i alchemię z astronomią i anatomią. Natalia LL eksperymentowała ze snem w piramidach. Tekst zawarty w katalogu towarzyszącym pracy pt. „Sny i śnienia" operuje pojęciem „piramidologia", zawiera liczne odniesienia do teorii księdza profesora Włodzimierza Sedlaka, szczególnie popularnego w polskim Ruchu Wodnika. Jak pisał Marian Krzysztan, co prawda „piramidologia" „nie spełnia jeszcze wymaganych warunków naukowości", lecz już „naukowy status geometroniki był przedmiotem seminarium naukowców pod egidą Polskiej Akademii Nauk we wrześniu 1980 roku" (Krzysztan 2005: 6, 128). O energii piramid można przeczytać w tym katalogu:

> „Najogólniej, energia ta wykazuje właściwości katalizatora biochemicznego i bioelektronicznego, w konsekwencji stymulując jedne procesy biologiczne i wyhamowując inne. Stymulujący wpływ wykazano na procesy anaboliczne, jak np. intensywność wzrostu roślin, podniesienie zdrowotności organizmów, zwiększenie wydajności plonowania, natomiast hamujący wpływ dotyczył procesów katabolicznych, jak np. zatrzymywanie rozwoju bakterii gnilnych, powodujących w konsekwencji zahamowanie procesów rozpadu i gnicia oraz pozwalających na naturalną »mumifikację« organizmów biologicznych" (Krzysztan 2005: 17).

Szczególnie interesująca w kontekście łączenia sztuki, nauki i ezoteryki jest twórczość Jerzego Rosołowicza[19]. Według tego artysty wizjonera, działanie celowe, które jest podstawą nowoczesnej cywilizacji, powinno się uzupełnić „świadomym działaniem neutralnym", określającym „postawę ŚWIADOMEJ OBECNOŚCI" (Rosołowicz 1994e: 81).

> „Działanie neutralne to czynności wykonywane przez człowieka nieprzynoszące mu ani korzyści, ani szkody. Jest ono przeciwieństwem świadomego działania celowego i równocześnie jego dopełnieniem. Ta uniwersalna antyidea oraz będące jej konsekwencją świadome działanie neutralne same w sobie są bezwartościowe, zaś jako uzupełnienie wszystkich idei świadomego działania celowego stanowią ogromną energię zdolną zjednoczyć całą ludzkość dla uniknięcia zagłady" (Rosołowicz 1994b: 44–45).

Rosołowicz zbudował swoisty wzór „działania pełnego": „to maksimum świadomego wysiłku celowego jednostki w jej pracy zawodowej i społecznej

[19] Także Jerzy Rosołowicz fascynował się koncepcjami Włodzimierza Sedlaka (Baworowska 1994: 10).

+ świadomość sprzeczności celowych działań ludzkich i konfliktów, jakie powstają na tym tle + uznanie antyidei i stosowanie świadomego działania neutralnego" (Rosołowicz 1994b: 45–46). Działanie celowe, uznane przez Rosołowicza za niepełne, prowadzi do „form o funkcji względnej" (wartości materialnych lub duchowo przydatnych), rezultatem działania neutralnego zaś są „formy o funkcji bezwzględnej" – „wartości materialne i niematerialne całkowicie nieprzydatne, ponieważ nikomu ani niczemu one nie służą, a zarazem mogą służyć wszystkiemu". Do nich zaliczał artysta także „wszystkie wartości stwarzane przez naturę", które przez kontakt z człowiekiem „nabierają [...] właściwości form o funkcji względnej, zaczynają mu służyć" (Rosołowicz 1994c: 63). Tutaj przejawia się ekologizm Rosołowicza – twierdził on, że cywilizacja współczesna powinna przestać „współzawodniczyć z naturą", powinniśmy „poznać ją najlepiej, po to, żeby się z nią zespolić, a ona przekaże nam swoje tajemnice, pozwoli poznać proces stwarzania i kształtowania form", naszym celem powinien być „współudział w tworzeniu form o funkcji bezwzględnej" (Rosołowicz 1994b: 42).

Rosołowicz pisał też o społecznym działaniu neutralnym, którego tworem byłyby „wartości bezpośrednio nieprzydatne i bezinteresowne, o właściwościach materialnie trwałych bądź ulotnych, zmiennych, trwających tylko w świadomości". Dzięki nim będzie „można wyzbyć się wszystkich szkodliwych przesądów i uprzedzeń". Marzył, by wciągnąć do społecznego działania neutralnego urbanistów i architektów, plastyków, muzyków, socjologów, psychologów, elektroników, fizyków i cybernetyków. Ich nieskrępowana bezpośrednią użytecznością twórzość doprowadziłaby do stworzenia nowych konstrukcji i materiałów – narodzin lepszego świata (Rosołowicz 1994c: 65–66; Rosołowicz 1994b: 45).

Według Rosołowicza, sztuka jest „najczulszym rejestrem i dokumentem dążeń i nadziei ludzkich" i właśnie dlatego działanie neutralne w niej „odnajduje swoje najwyższe racje" (Rosołowicz 1994e: 82). Przykładem dzieła sztuki będącego zarazem formą o funkcji bezwzględnej i efektem działania neutralnego jest „Naczynie do łowienia rosy"[20] (Rosołowicz 1994d: 75). Rosołowicz w „Telehydrografikach" dał wyraz swego zainteresowania radiestezją (był członkiem jednego z towarzystw radiestezyjnych), sporządzone przez siebie mapy żył wodnych mieszkań przekształcił w dzieła sztuki, wystawiał je w galeriach, umieszczone zostały też w katalogach. Barbara Baworowska skomentowała ten cykl w następujący sposób: „Znajdujemy się zatem [...] w samym środku pełnego nadziei systemu Rosołowicza, który nieustannie wierzy, że występujące wartości ujemne można, przez podjęcie odpowiednich działań, neutralizować (tak jak żyły wodne)" (Baworowska 1994: 13).

[20] Warto tu zauważyć żartobliwe nawiązanie autora dzieła do własnego nazwiska.

Tworzywem dla sztuki może być „wszystko, co jest w nas i na zewnątrz nas", końcowy rezultat – dzieło – też nie musi mieć formy materialnej. „Działanie neutralne może odbywać się w sferze pojęciowej, gdzie znajduje niezmierzone i niczym nieskrępowane obszary penetracji, stanowiąc równocześnie czysty, samotłoczący się »przejaw« tego działania, na tyle konsekwentnego w swej istocie, że jest mu niepotrzebna forma materialna jako rezultat" – pisał artysta (Rosołowicz 1994e: 82). W swych projektach Rosołowicz zbliżył się do konceptualizmu i „sztuki niemożliwej", o której zaczęto mówić w drugiej połowie XX wieku. W tej wizji sztuka – jak to ujął polski artysta Jan Berdyszak – powinna zająć się bardziej „niemożliwościami niż praktycznymi przystosowaniami", bowiem „moment poznawania niemożliwości jest poznawczo najważniejszy" (Wasilewski 1999: 79). Jednym z bardziej znanych przykładów dzieła „niemożliwego" jest „dziura w morzu" wykonana za pomocą przezroczystego cylindra w 1969 r. przez Bary'ego Flanagana. Poniżej przedstawiam opisy dwóch „niemożliwych" projektów Rosołowicza:

> „Neutrdrom": „Wizualnym ekwiwalentem idei świadomego działania neutralnego jest stworzony przez Rosołowicza projekt Neutrdromu. Na rysunku widzimy dwie bryły: kulę i odwrócony stożek. Z opisu wynika, że są one gigantycznych rozmiarów. Średnica kuli wynosi 35 m, a wysokość stożka 100 m. Zajmują obszar 250.000 m^2. Jest też uwaga, że wielkości te mogą rosnąć wzwyż bez ograniczeń. Przebywanie we wnętrzu kuli powoduje ujawnianie się różnych zjawisk o charakterze zmysłowym. W stożku natomiast funkcjonuje wolnobieżna winda wiodąca na lustrzany taras, gdzie następuje spotkanie z naturalną przestrzenią. Stanowi to prawdziwą rekompensatę podróży odbywanej nieomal na ślepo, bo albo w występującym na przemian jaskrawym świetle i kompletnych ciemnościach, a na etapie końcowym – we mgle przy akompaniamencie wibrującego dźwięku" (Baworowska 1994: 10).

> „Kreatorium kolumny stalagnatowej Millenium": „Koncepcja [tej pracy] polegała na umieszczeniu w górnej części specjalnie skonstruowanej komory pokładu węglanu wapnia. Pod nim znajdować się miał sączek, a pod nim czasza, którą należało napełniać wodą. Woda, przechodząc przez węglan wapnia prowadzić miała do tworzenia się kolumny stalagnatowej wewnątrz komory. Jeśli przez 1000 lat, raz w miesiącu czaszę napełnimy wodą, powstanie dzięki procesom naturalnym swoisty pomnik utworzony w istocie przez przyrodę. Rosołowicz zalecał wydobycie go z komory, gdy po upływie tysiąca lat będzie w pełni ukształtowany" (Sztabiński 1994: 19).

Sztuka XX i XXI wieku nie staje się matematyką, fizyką, chemią, biologią ani żadną inną dyscypliną nauk matematyczno-przyrodniczych w ich przyjętym społecznie sensie. Sztuka – co starałem się pokazać na kilku przykładach – wchodzi w pole tych nauk, czerpie z nich inspiracje, zapożycza

od nich język. Artyści działający w polu sztuki i jednocześnie nauki czy technologii dokonują zmieszania treści i formy. Odkrycia artystyczne i naukowe bywają tym samym. Akcje artystyczne stają się naukowymi eksperymentami, eksperymenty stają się performansami. Nowe figury, nowo odkryte technologie, materiały, formy życia, organizmy po genetycznej manipulacji są wystawiane w galeriach jako dzieła sztuki. Tak dokonuje się przekroczenie oświeceniowego i pozytywistycznego rozdziału sztuki i nauki. Czy zatem artysta staje się naukowcem/inżynierem, przyjmując wszystkie ograniczenia charakterystyczne dla ich pól? Nie – chce być „pomiędzy" i – jak sądzę – „ponad", nie podlega bowiem ograniczeniom narzucanym na naukowców. Artysta więc – zgodnie z romantycznym mitem – pozostaje wyniesionym ponad społeczeństwo kreatorem. I prorokiem. Objawia to co ukryte, to co nowe. I wtajemnicza innych w nową, nadchodzącą globalną rzeczywistość. Pracownia artysty w XX i XXI wieku to zarazem laboratorium naukowe i alchemiczne, miejsce oświecenia.

14

Trudna forma i dziwne media

Chciałem u widza wymusić stosowanie innego typu obserwacji, uwagi, kojarzenia psychiczno-mentalnego, zmusić do uruchomienia wyobraźni innego rodzaju.

Marek Kijewski (Gorządek 2008: 10)

O „dziwności" sztuki współczesnej w pewnym sensie piszę cały czas – szczególnie gdy podejmowałem zagadnienie „innego". Tutaj skupię się natomiast na dziwności formy i mediów sztuki XX i XXI wieku. Na początku trzeba zauważyć, że skoncentrowanie się na formie jest jedną z cech charakterystycznych kolejnych awangard. Tradycyjnie pojęte piękno zostało odrzucone przez sztukę współczesną jako ograniczająca konwencja społeczna. Sztuka – wedle dominującego poglądu w XX i XXI wieku – nie powinna kierować się już zasadą przedstawiania rzeczywistości, nie ma naśladować ani pokazywać piękna zewnętrznego. Wbrew regułom klasycznym dzieło sztuki współczesnej uległo swoistej hybrydyzacji. Artyści XX wieku – jak to sformułował Ryszard Kluszczyński – zaczęli posługiwać się „formą utrudnioną", „udziwnieniem", „uniezwykleniem":

> „Dzieło nowej sztuki staje się formą utrudnioną, zatrzymującą uwagę odbiorców, rozbijającą ich przyzwyczajenia percepcyjne i zmuszającą do wysiłku ponownego odkrywania. Forma taka może zyskać, dzięki temu, zdolność emocjonalnego oddziaływania, także i o charakterze mistycznym (Chlebnikow, Malewicz, Mondrian). Zestawienie znaczeń odległych, w potocznym odczuciu nieprzystawalnych, wydobywanie rzeczy z ich naturalnego kontekstu i wprowadzanie w nowe sąsiedztwa, różnego typu deformacje – to najczęstsze sposoby nadawania tworzonej formie cechy udziwnienia" (Kluszczyński 1997: 80).

I tak na przykład Marek Kijewski dołączał do swoich prac informacje mówiące o składzie chemicznym (alchemicznym) wystawionych dzieł. Taka informacja – jak sam artysta wyjaśniał – „jest zapisem jakiejś sekwencji alchemicznej" (łączącej operacje na materii z procesem duchowym) i „instrukcją obsługi" dzieła. Dzięki niej można „pracę odczytać na nowo". Kijewski przyznał, że jego „potrzeba hermetyczności" wynikała też „z niechęci, nienawiści wręcz do potocznego postrzegania dzieł sztuki" (Gorządek 2008: 8–10).

Awangardowe dzieło ma rozbić estetyczne, poznawcze, życiowe i wszelkie inne przyzwyczajenia odbiorcy. Ma ujawnić konwencjonalność zasad rządzących społeczeństwem, rzuca wyzwanie ograniczeniom zdrowego rozsądku i rozumu. Ma wtajemniczyć. Max Ernst na postawione przez siebie pytanie: „Co jest najszlachetniejszą zdobyczą Collage'u?" odpowiedział: „Irracjonalność. Mistrzowskie wtargnięcie irracjonalnego do wszystkich dziedzin sztuki, poezji, nauki, do mody, prywatnego życia ludzi i publicznego życia społeczeństw; ten kto mówi o collage'u – mówi o irracjonalnym" (Ernst 1977: 480–482). Według Petera Bürgera, „nieorganiczne dzieło sztuki" wynalezione przez ruchy awangardowe przemieniało rzeczywistość społeczną, ekonomiczną, polityczną (Ronduda 2006b: 14). W awangardowym dziele zanegowana zostaje zasada syntezy będąca fundamentem dzieła klasycznego.

Awangardowe dzieła – według Theodora Adorno – mają wybić odbiorcę ze zwykłego stanu świadomości. Adorno szczególnie dużo uwagi poświęcił technice montażu, która jest „nastawiona na szok", występuje przeciw „późnokapitalistycznej totalności" narzucanej w przeładowanych nastrojowością dziełach (np. impresjonistycznych) (Adorno 1994: 282, 284, por. Dąbkowska-Zydroń 1999: 138). To w technice montażu – jak pisał autor „Teorii estetycznej" – rzeczywistość zostaje zaproszona do dzieła w postaci fragmentów zdjęć, rysunków itp. dzięki rezygnacji z zasady syntezy: „Montaż jest wewnątrzestetyczną kapitulacją sztuki w obliczu tego, co wobec niej heterogeniczne" (Adorno 1994: 283). Technika fotomontażu też dzięki swej hybrydyczności oddaje skomplikowanie i dynamiczność nowoczesnego życia:

> „Chaotyczny fotomontaż dadaistyczny zdaje się być wyrazem [...] fascynacji tego typu złożonością i heterogenicznością życia, istnienia, jego witalnością, intensywnością, energetycznością (ale też niekonsekwencją, sprzecznościami etc). [...] Celebrując czystą energię życiową, dadaiści w swoich fotomontażach dążyli do promowania postawy aktywnej, refleksyjnej i krytycznej. Ich naczelnym celem była obrona jednostki ludzkiej, jej praw do samorozwoju i samorealizacji, do życia spontanicznego i intensywnego, nietłumionego przez stare, skostniałe struktury mieszczańskiej umysłowości, kultury i moralności" (Ronduda 2006b: 25).

W dziele sztuki spotykają się społecznie rozdzielone „odległe realności" – jak w sławnej pracy Maxa Ernsta, parasol i maszyna do szycia:

> „Realność w stanie gotowym, która na skutek swego naiwnego przeznaczenia sprawia wrażenie czegoś utrwalonego raz na zawsze (parasol), uniknie swego naiwnego losu i oderwie się od swej identyczności, znajdując się nagle w obecności innej realności, bardzo odległej i równie absurdalnej (maszyna do szycia) w miejscu, w którym obie powinny mieć poczucie o b c o ś c i (na stole operacyjnym): z fałszywego absolutu przejdzie drogą względności do nowego absolutu, prawdziwego i poetyckiego: parasol i maszyna do szycia połączą się w akcie miłosnym. [...] Przeobrażenie całkowite, poprzedzające akt bezinteresowny, jakim jest złączenie miłosne, z konieczności będzie zachodzić za każdym razem, kiedy dany stan faktyczny stworzy sprzyjające warunki: b ę d z i e t o s k o j a r z e n i e d w u r e a l n o ś c i, p o z o r n i e n i e m o ż l i w y c h d o s k o j a r z e n i a, n a p ł a s z c z y ź n i e p o z o r n i e n i e s p r z y j a j ą c e j i c h p o r o z u m i e n i u" (Ernst 1977: 479, podkr. aut.).

Media syntetyzujące różne sfery rzeczywistości w niejednorodnej wizji poprzez przekroczenie konwencjonalnych skojarzeń i zestawieniu ze sobą odległych znaczeniowo przedmiotów – jak to pokazał Ernst – wprowadzały poczucie zestawienia ze sobą dwóch realności i w efekcie „wyrywały" odbiorcę ze zwykłego stanu świadomości. Wprowadzały w odmienne stany świadomości także media włączające do procesu twórczego przypadek, nieświadomość. Wszystkie środki wynalezione przez awangardzistów miały pobudzać wyobraźnię, zakwestionować naoczny, konwencjonalny świat ograniczony przez obyczaje, zdrowy rozsądek czy rozum, wyzwolić proces tworzenia spod represyjnej moralności, przyznać w kreacji artystycznej centralne znaczenie pod- i nadświadomości. Wszak forma ujawnia „wewnętrzną treść" (Kandyński 1996: 67). Poniżej przedstawiam opis obrazu René Magritte'a, w którym widać wyraźnie ową pobudzającą wyobraźnię surrealistyczną metodę łączenia różnych rzeczywistości i wprowadzania w nadrzeczywistość:

> „René Magritte w obrazie z 1928 roku *Groźna pogoda* ukazuje nad nisko leżącym horyzontem morskiego wybrzeża, w rozległej przestrzeni błękitnego nieba unoszące się trzy przedmioty: tors kobiecy, trąbę i krzesło. I chociaż w obrazie tym wszystkie rzeczy zachowują podobieństwo do rzeczywistych, to jednak rzeczywistość potoczna zostaje zakwestionowana. Dzieje się to przez znane z baśni i marzeń sennych, przeczące prawu ciążenia umieszczenie realnych przedmiotów w powietrzu. Przez odwrócenie lub po prostu zmianę skali realnej wielkości przedmiotów: tors, trąba i krzesło w obrazie Magritte'a, w porównaniu z linią wybrzeża, są w stosunku do niego nieproporcjonalnie wielkie, wręcz gigantyczne. I oczywiście przez niezwykłość samego zestawienia obok siebie tych trzech przedmiotów, prowokując doszukiwanie się jakiegoś utajonego sensu" (Janicka 1985: 34).

Podobną „montażową" strukturą posługują się twórcy instalacji. Łukasz Guzek zauważył: „Forma otwiera się na otoczenie i w tym znaczeniu jest antyformą" (Guzek 2007: 95), co moim zdaniem oznacza, że dzieło staje się „otwarte" na rzeczywistość, wchodzi z nią w kontakt, podlega jej wpływom i zmianom, jest nieheterogeniczne, płynne, amorficzne – zaprzecza więc tradycyjnemu pojęciu formy, które zakładało stałość, jednorodność, odgraniczenie od rzeczywistości zewnętrznej. Montażowe dzieło (w którym części biorą prymat nad całością) w przeciwieństwie do dzieła organicznego (w którym ujednolicona całość zakrywa części) ujawnia realne rozbicie, sfragmentaryzowanie, sprzeczności świata (por. Ronduda 2006b: 37).

W sztuce współczesnej zaistniało zjawisko hybrydyzacji (Kluszczyński 2004: 135), pojawiły się także „intermedia" i „mixmedia" (Guzek 2007: 69). Kijewski i Kocur stworzyli – jak wyżej pisałem – „teorię trzech S" – „surfing, scanning, sampling" (Gorządek 2008: 11). O swej wystawie artyści pisali:

> „Wystawa (Idolls) to kolejna z serii prezentacja prac wykorzystująca w procesie tworzenia zasadę SSS (Surfing, Scanning, Sampling). W wyniku dokonywanej przez nas analizy formalnej i merytorycznej zjawisk kultury, zostają wyselekcjonowane interesujące nas elementy. Podlegają one następnie ponownemu połączeniu (sampling) w innych, niż zastane, konfiguracjach – czego efektem są nowe wydarzenia artystyczne.
> Ikonografia rodem z pop-kultury ułatwia dialog z potencjalnym odbiorcą. Media rzeźbiarskie, którymi się posługujemy, są charakterystyczne dla czasów nam współczesnych (cukierki, tworzywa sztuczne, pierze, 24K złoto, klocki Lego, rubiny). Immanentnym elementem każdej z prac jest dołączony tekst (tytuł, materiałowa sekwencja środków użytych w danej pracy, autokomentarz) będący mini-literacką formą dopełnienia części wizualnej. Sztuka dzieje się oczywiście również, a może przede wszystkim, pomiędzy: materią, wyobrażeniem twórców i szeroko rozumianą wrażliwością odbiorcy" (Kijewski/Kocur 2008: 130).

W ramach pracy „Rakieta" Kijewski ustawił na wysypanej ziemi stół z czerwonymi nogami, które wyglądały na grube kobiece nogi w butach. Pod blatem stołu świeciła się żarówka, na blacie postawione były figurki czarnych bezgłowych trolli, spośród których jeden stał na szczudłach i zamiast głowy miał rogi jelonka. Nad stołem wisiał stalowy, naoliwiony stożek (Goździewski 2008: 74). Kijewski tutaj „surfował" po różnych poziomach rzeczywistości, po to, by je „zsamplować":

> „Najniższy poziom, »nogi«, stanowiła materia – od politycznej po prymitywnie seksualną (»sprzedajną«). Wyższy, »ciało«, bez głowy, ale ze złotym kołnierzem – krąg przywołany przez Kijewskiego z wiedzy o druidach i wędrówkach do światów duchowych, możliwych dzięki często zakazanej wiedzy. Najwyższy – sama świadomość, energia (»dusza«), stal, której barwa poprzez oliwę, środek

> dostosowany do substancji, przetransformowana została na »złoty« kolor" (Goździewski 2008: 76).

Rzeczywiście, Kijewski „surfuje" tu po różnych poziomach rzeczywistości: materialnym, cielesnym, mitycznym, duchowym-alchemicznym, politycznym. „Sampluje" wyrwane z całości wątki, tworząc swoisty punkowo brzmiący mix.

Od lat 80. XX wieku teoretycy i artyści częstokroć posługują się pojęciem „subwersji". Łukasz Ronduda wskazał jej podwójne znaczenie, pierwsze ma charakter „techniczny" – chodzi tu o „krytyczne" operacje na jakimś przedmiocie. „Subwersja w tym znaczeniu może być rozumiana jako pewna metodologia czy też strategia konstrukcji dzieła artystycznego, która oparta jest na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji »gotowych« materiałów wizualnych (obrazów) przejętych ze sfery sztuki i innych form kultury wizualnej". W drugim znaczeniu subwersja to postawa krytyczna najczęściej przybierana wobec kultury dominującej (Ronduda 2006b: 9).

Współczesne dzieło sztuki jest zagadką, którą należy rozwikłać, ukazuje świat niecodzienny, zapomniany, odarty ze złudzeń lub ukazuje nierzeczywistość świata konwencji i mody – częstokroć bawi się stylem, modą i konwencją. Artysta śmieje się ze społecznych i swoich własnych (jeżeli jest bardziej świadomy) ignorancji i uwikłania.

Ważną rolę w subwersji zastanej rzeczywistości spełniły media procesualne – dziełem nie jest już (tylko) materialny efekt działania artysty, lecz sam proces twórczy. Wyraźniej to widać w sztuce performansu, nawiązującej do tradycji Pollocka. Performans, wykraczając poza materialność dzieła, staje się „sztuką żywą". Jak wyjaśnił Grzegorz Dziamski,

> „Performance oznacza [...] żywą sztukę 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" (Dziamski 1984: 16).

Dzieło sztuki pojmowane jako materialny skutek działania artysty staje się wtórne wobec procesu twórczego, który wysuwa się wraz z przeżyciami artysty na plan pierwszy. Akcja bardziej niż statyczne dzieło pozbawione wymiaru czasowego sprzyja badaniu i ukazywaniu emocji, których cechą niezbywalną jest przecież zmienność. Nowe „procesualne" media – *action painting*, happening, performans, wideo itd. – uwalniają z materialnego pancerza przeżycia/emocje, które w sztuce współczesnej stają się sednem, istotą twórczości, dziełem właściwym. Nowe media zapewniają lepszą komunikację niż tradycyjnie pojmowane materialne, statyczne i wewnętrznie

homogeniczne dzieło sztuki, pozwalają widzowi uczestniczyć w procesie, sprzyjają często unieważnieniu granicy artysta – odbiorca. Na przykład w sztuce performansu – zdaniem Grzegorza Dziamskiego – „ważne są bowiem nie tyle końcowe produkty, co symboliczne transformacje i transfiguracje, misterium zamiany tego, co zwykłe (fizyczne), w to, co niezwykłe (metafizyczne)" (Dziamski 2005: 37).

Procesualne środki wyrazu dają możliwość głębszego oddziaływania artysty na odbiorcę/uczestnika, pozwalają skuteczniej wpływać na jego emocje, prowokować wyjście poza stereotypy i kanony estetyczne i etyczne. Lepiej nadają się do artystycznych laboratoriów badawczych, zapewniają powodzenie prowadzonym eksperymentom na żywej materii doświadczeń i emocji – tak samego artysty/eksperymentatora – jak i widza/uczestnika. Zresztą, można przyjąć, że asamblaż i kolaż był wzorcem dla happeningu, dla którego zasadą stała się „otwartość struktury" (Guzek 2007: 66), podobny wpływ widać na nurt performansu, który przejawia „zainteresowanie zasadami kolażu, asamblażu, symultaniczności" (Carlson 2007: 135). W happeningu „Materiałem sztuki jest także partycypacja widzów: życie, w całej swojej różnorodności wprowadzone do sztuki. Rezultatem staje się właśnie owa hybrydalność formy, która rozprzestrzeniała się w świecie jako nowa zasada sztuki" (Guzek 2007: 30, 67). Niewątpliwie dotyczy tych form koncepcja „dzieła otwartego" Umberto Eco. W pewnym sensie każde dzieło – według tego antropologa – jest „otwarte", bo podatne na nieskończoną ilość interpretacji. Jednakże „dzieła otwarte", *sensu stricto* zwane przez Eco „dziełami w ruchu", w przeciwieństwie do klasycznych zapraszają odbiorcę „do tworzenia dzieła wspólnie z autorem". W sztuce współczesnej niezwykle ważną rolę odgrywa pewien rodzaj dzieł otwartych, które „chociaż fizycznie ukończone, są jednak »otwarte«, gdyż mają zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać spośród sumy wrażeń zawartych w akcie percepcji" (Eco 2008: 96).

John Cage w swoim „protohappeningu" „Theatre Piece no. 1" (1952 r.) posadził publiczność w „czterech równowymiarowych trójkątnych segmentach, których wierzchołki dotykały niewielkiej kwadratowej przestrzeni w środku; przejścia między trójkątami prowadziły ku rozległej, otaczającej je przestrzeni". Na ścianach wisiały obrazy Raushenberga i Franza Kline'a.

> „Cage [siedząc na drabinie – przyp. P.M.] czytał teksty mistyczne Mistrza Eckharta i *Kartę Praw*, podstawę konstytucji USA, oraz wygłosił wykład na temat buddyzmu zen; Tudor grał na preparownym fortepianie, a Raushenberg skreczował płyty, Cunningham tańczył między publicznością; była też projekcja filmu, ale do góry nogami, na ukośną ścianę" (Cage 1996: 281, za: Guzek 2007: 29; Guzek 2007: 30, przyp. 22).

W ramach swoistego cyklu „Imaginary Landscape" (1951 r.), będącego dźwiękowym kolażem, Cage wykorzystywał gramofony, wzmacniacze, głośniki, cewki, generatory, mikrofony kontaktowe, instrumenty perkusyjne, a także inne urządzenia techniczne. Jedno z wykonań opierało się na dźwiękach z 12 radioodbiorników. W innych przedsięwzięciach podłączał kaktusy do wzmacniaczy, by wydobyć ich naturalny dźwięk (Guzek 2007: 28).

W świecie (po)nowoczesnym, naznaczonym przez zmiany społeczne i odkrytymi przez fizykę i matematykę nieokreślonością, przypadkiem, prawdopodobieństwem itd., możliwe jest „wszystko". Nawet „sztuka niemożliwa". Stąd nie dziwi formuła Umberto Eco z 1973 r.: „forma jako pole możliwości" (Eco 2008: 218). Adorno sporo lat przed Eco w swej „Teorii estetycznej" podkreślał transformujący charakter szoku wywołanego przez odrzucenie heterogeniczności. Zresztą zadaniem sztuki współczesnej – według niego – nie jest wchodzenie z rzeczywistością „w pojednanie", a udział w jej kształtowaniu, czego świadectwem ma być to, że sztuka neguje istnienie pozornej syntezy – „przyznaje się do pęknięć i przefunkcjonowuje je w efekt estetyczny", przywraca sobie społeczną skuteczność. Dzieło krytyczne transformuje świadomość odbiorcy, ujawniając „pęknięcia" rzeczywistości, prowadzi – w efekcie – do zmiany stylu życia (Adorno 1994: 283).

Nowe dziwne media poprzez zjawisko hybrydyzacji mają wywołać wstrząs odbiorcy. Mają rozbić jego nawyki percepcyjne i przenieść go w sferę antystruktury, wywołać doświadczenia liminalne. W tym sensie pełnią rolę transgresyjną. Ujawniają to, co ukryte – przecież dziwaczność uwydatnia transcendencję (Eliade 1997b: 49). Utrudniona forma inicjuje.

Zakończenie

[...] istotne są doznania jako takie.

Kazimierz Malewicz (2006: 65)

W okresie powtórnego zaczarowania świata, powrotu treści wypartych, estetyzacji rzeczywistości, zdominowaniu struktury społecznej przez kulturę itd., sztuka pełni wiele funkcji, ja akcentuję jedną z nich: jest przestrzenią inicjacji i transgresji. Z pewnością wpisuje się to w powszechną „kompensację" nowoczesnej racjonalizacji.

Sztuka, moim zdaniem, od początków nowoczesności jest zarazem nowoczesna, jak i ponowoczesna – jak widział to Marquard. Niewątpliwie zrywa ze starą swą tożsamością, np. ucieka od kanonicznie pojętego piękna, poddaje się racjonalności, by wreszcie stać się filozofią (zob. Danto 2006: 195–216). Lecz abstrakcyjnej racjonalizacji, fascynacji nowoczesnością i jej zdobyczami, częstym inspiracjom odkryciami naukowymi, towarzyszy od dawna nostalgia za magią. Wciąż powraca to, co wyparte, stłumione, zapomniane, niewidzialne. Futuryści w rozpędzonych parowozach i automobilach odnajdywali dawno zapomnianą dzikość. Różne awangardy do dziś próbują przywołać któreś wcielenie „dzikiego – obcego": członka społeczności plemiennej, histeryczkę, dziecko, bezdomnego... Niewątpliwie postępowi i rozwojowi towarzyszy wciąż marzenie o powrocie do źródeł. Nam June Paik sadzał Buddę naprzeciw telewizora, wieszał głowy bawołów wzorem koreańskich szamanów na swych wystawach prac wideo. Beuys poszukiwał szamańskiego wymiaru sztuki i twórczości, rozmawiał z kojotem i martwym zającem, protestował jednocześnie przeciw Ameryce i brał udział w rewolcie 1968 r. Marek Kijewski, „samplując" rzeczywistość, tworzył totemy ze złota, klocków Lego, marihuany, grzybów halucynogennych i świetlówek. Artyści zafascynowani nowymi technikami wideo, elektronicz-

nymi mediami, internetem zarazem chętnie sięgają po środki zmieniające świadomość. Używają technik i środków „z tego" i „nie z tego świata". Ich dzieła są coraz bardziej dziwaczne, śmieszne i przerażające. Przy tym trzeba pamiętać, że „zarówno na poziomie kultur prymitywnych, jak i w kulturach najbardziej rozwiniętych nadmiar, dziwaczność, okropność to wyrażenia obiegowo używane dla lepszego uwydatnienia transcendencji Ducha" (Eliade 1997b: 49). Szok, okropność, *abject* (niedotykalne). Sztuka współczesna stała się miejscem na kontakt z „innym", z *sacrum*, obszarem przekraczania granic konwencji obowiązujących na co dzień.

Uważam, że sztukę (tak jak i inne pola kulturowe) konstytuują nachodzące na siebie, dialektycznie współgrające dwa procesy – strukturalny i antystrukturalny. Pojęcia procesów strukturalnego i antystrukturalnego oczywiście bezpośrednio odwołują się do kategorii Turnera, które towarzyszyły mi przez cały wywód. Strukturalność i antystrukturalność w mej perspektywie bardziej „dzieje się", „rozgrywa się" niż „jest".

Sztuka w ramach procesu strukturalnego bierze udział w uprawomocnianiu nierówności społecznych, buduje rynek, żywi design, reklamę, media. Jest częścią hiperestetyzacji rzeczywistości. Konstytuuje *sacrum* zorganizowane życia codziennego. Sztuka w ramach procesu antystrukturalnego, obejmującego liminalność i *communitas*, stanowi *sacrum* niezorganizowane, jest procesem dla jednostek i społeczeństwa wyjątkowo niebezpiecznym, bo transformującym. Sztuka współczesna jest wielką operacją na tożsamości. Galerie, pracownie, miejsca, gdzie rozgrywa się twórczość artystyczna, stanowią swoiste „pęknięcia" świata danego w potocznym doświadczeniu. Poza nimi rozpościera się świat „normalny", swojski, w którym mieszka się i pracuje, poddający się zdrowemu rozsądkowi, „wyzuty ze świętości", z zachowań transgresyjnych i praktyk inicjacyjnych, w który co najwyżej wnika *sacrum* zorganizowane, „złagodzone już przez obrzędy, które zatrzymują i zmieniają kierunek wszelkich zgubnych wpływów" (zob. Czarnowski 1956: 230). Oba procesy – strukturalny i antystrukturalny – są, powtarzam, ze sobą silnie powiązane, napędzają się wzajemnie i dzięki współoddziaływaniu tworzą fenomen sztuki współczesnej.

W ramach procesu antystrukturalnego rozgrywającego się w polu sztuki jednostki dokonują transgresji społecznych, przechodzą transformacje, doznają odmiennych stanów świadomości, „przeżyć szczytowych": kontaktują się z Bogiem, nieświadomością, „innym", nicością, pustką, pełnią. Zyskują wiedzę o „ukrytych wymiarach rzeczywistości", poznają sens i znaczenie: wszak „sztuka jest grą, która toczy się o informację istotną" (Porębski 1986: 36). Artyści i widzowie/uczestnicy odprawiają rytuały, rozmawiają ze zwierzętami, zyskują kontakt z przyrodą, materią. Modyfikują swoją zmysłowość. Opowiadają o cielesności, szaleństwie, chorobie, śmierci.

W sztuce współczesnej przekracza się granice rozumu, emocji, ducha i ciała – zwłaszcza ciała. Widać bardzo wyraźnie, że ciało już przestało być ograniczeniem ducha (Jawłowska 2000: 105), stało się „organem doznawania" (Bauman 1995b: 90). Artyści próbują ujawnić tabu, pokazać innym ludziom to, co przemilczane, niezauważane. Pokazują wykluczonych, często próbując ich przywrócić głównemu nurtowi życia współczesnego.

Kosztem uzyskania autonomii przez sztukę była jej alienacja ze świata codziennego, stała się ona w nowoczesności obszarem zamkniętym na inne sfery: życia i pracy. Stan takiego zamknięcia nie pasował artystom, okazał się dla nich zgubny. Pragną oni, by sztuka zjednoczyła się z życiem, by wszystkich uleczyła, umożliwiają jej rozlanie się w niegdyś oddzielone rejony polityki, nauki, życia codziennego. Już jako „święta moc", zakorzeniona w wydzielonych obszarach akademii, pracowni, galerii, sztuka powraca w „zwykłe" miejsca, które (za pomocą rytualnych interwencji artystycznych, happeningów i performansów, instalacji typu *site-specific art* itd.) stają się na powrót święte – przynajmniej na chwilę. To swoista eksternalizacja artystycznego *sacrum* poza granice pola sztuki wpisująca się w ponowoczesne procesy implozji.

Artyści XX i XXI wieku są bliżsi (tu, w anstystrukturalnym procesie) postaciom trikstera i heretyka niż poważnego kapłana strzegącego porządku i konwencji. „Techniki subwersywne" są niewątpliwie wyrazem tego błazeńskiego stosunku do rzeczywistości. Artysta parodiuje, wyśmiewa, posługuje się „antyjęzykiem ogółu" – swoją hermetyczną sztuką, dekonstruuje dyskurs i władzę (boską i ludzką), buntuje się i kradnie ogień. Łączy mądrość i głupotę, często spotyka się z porażkami. I nie boi się być heretykiem, wciąż odkrywa nowe ścieżki, nowe style, nowe rodzaje wolności, co często jest przez społeczeństwo kwitowane agresją (np. akcje radykalnych środowisk katolickich wobec wystaw i dzieł z kręgu sztuki krytycznej w Polsce). Wiem, że porównanie artysty do szamana, trikstera czy „specjalisty od ekstazy" może się wydać zbyt „napuszone" czy egzaltowane (choć – jak wyżej pokazałem – wciąż jest na nowo dokonywane np. przez Beuysa, Paika, Kijewskiego, Althamera itd.). Niewątpliwie takie porównanie wpisuje się w już niemłodą, ale wciąż jeszcze żywą, zrodzoną przez romantyzm mitologię „artysty przeklętego". Warto zacytować raz jeszcze fragment dzieła Mircei Eliadego:

> „Szamani, znachorzy (*medicine-men*), magowie, uzdrowiciele, ekstatycy i wszelkiego rodzaju natchnieni odróżniają się od reszty wspólnoty intensywnością swego doświadczenia religijnego: przeżywają *sacrum* w sposób głębszy i bardziej osobisty niż inni. W większości wyróżniają się niezwykłym zachowaniem, posiadaniem tajemnych mocy, osobistymi i tajemniczymi związkami z istotami boskimi lub demonicznymi, sposobem życia, ubiorem, sobie właściwymi insygniami i idiomami" (Eliade 1999: 91).

Czy współczesny artysta nie odróżnia się „intensywnością swego doświadczenia" itd.?

Sztuka, jak niegdyś religia, „otwiera ku górze", otwiera na świat, ma włączać do zregenerowanej wspólnoty i wrzuca w codzienność powtórnie zsakralizowaną. Oczywiście – jak pisali choćby Marquard, Bell czy Bauman – są to funkcje, które niegdyś spełniały gnoza, sekty i tajemne bractwa współcześnie, dziś stają się udziałem wielu. Jest to niewątpliwie odpowiedź na „śmierć Boga" i wyzwolenie życia zbiorowego i jednostkowego spod władzy religii. Paradoksalnie – sztuka stała się świecką religią, jak widzieli to u progu nowoczesności Nietzsche czy Saint-Simon.

Twórczość, w perspektywie psychoanalizy, nie zajmuje w powrocie treści wypartych, stłumionych jakiegoś szczególnego miejsca, można te symptomy znaleźć choćby w snach, wizjach, czy czynnościach przymusowych. Jung i Eliade wskazywali na to, że świadomość współczesnego człowieka już wyzwoliła się z mitu i zachowań rytualnych, podlega indywidualizmowi, jednocześnie nieświadomość w dalszym ciągu „tęskni" za *sacrum* – za objawieniami znaczenia, sensu syntetyzującymi ciało, ducha, emocje i intelekt, jednoczącymi człowieka, społeczeństwo i kosmos. Mircea Eliade pisał o „strukturach religijnych" i „religijnych wartościach" w sztuce współczesnej, zaliczając do nich: „odzyskanie religijnych wymiarów autentycznej i pełnej znaczenia »egzystencji człowieka w Kosmosie« (ponowne odkrycie Natury, swoboda seksualna, położenie nacisku na »życie chwilą obecną«, wolność od społecznych »projektów«, ambicji *etc*.)" (Eliade 1997a: 8).

Doświadczenie artystyczne, tak jak doświadczenie religijne w rozumieniu Eliadego, „otwiera" człowieka na to, co jest „rzeczywiste" i „uniwersalne" (Eliade 1999: 11). To między innymi w sztukach plastycznych można odnaleźć „pragnienie odszyfrowania scenariuszy inicjacyjnych" (Eliade 1997a: 172). Wpisuje się to pragnienie w „pewien typ nostalgii" człowieka współczesnego „za pełnym i ostatecznym odnowieniem, za *renovatio*, które byłoby w stanie radykalnie zmienić jego egzystencję" – jest to tęsknota za utraconym doświadczeniem inicjacyjnym (tamże: 173). „W świecie zachodnim – pisał autor dzieła »W poszukiwaniu historii i znaczenia religii« – inicjacja w tradycyjnym i właściwym sensie tego słowa zniknęła już dawno temu, ale symbole i scenariusze inicjacyjne trwają nadal na poziomie nieświadomym, przede wszystkim w snach i uniwersach wyobraźniowych" (tamże: 172). Zresztą, zdaniem Eliadego, *sacrum* jest na stałe wpisane w egzystencję ludzką i przejawia się choćby potrzebą porządkowania świata i nadawania mu znaczenia. Tak pojęta świętość „jest elementem w strukturze świadomości" (tamże: 6).

„Doświadczenie religijne jest zarazem totalnym kryzysem egzystencji i wzorcowym rozwiązaniem tego kryzysu" (Eliade 1999: 11). Scenariusze

happeningów i performansów zmierzają do wybicia artysty i widza/uczestnika z normalnego stanu świadomości, wprowadzenia go w stan kryzysu egzystencjalnego i przeprowadzenia transformacji jego tożsamości w aspekcie duchowym, cielesnym, społecznym. Podobną rolę odgrywają obrazy, rzeźby, instalacje, obiekty *site specific* itd. Wielu konserwatywnych krytyków zarzuca artystom ekshibicjonizm czy epatowanie brzydotą, cielesnością, emocjonalnością. I rzeczywiście dużo było krwi w przedsięwzięciach Akcjonistów Wiedeńskich, wiele performerek i performerów cięło swoje ciała, inni pokazywali fragmenty ludzkiego organizmu czy ciała nieżywych zwierząt. No cóż, odpowiedzią na takie zastrzeżenia może być zdanie Junga: „Prawdziwe uwolnienie nie przychodzi poprzez prześliźnięcie się lub stłumienie bolesnych stanów uczuć, lecz jedynie poprzez doświadczenie ich w całej pełni" (Jung 1993: 48). By transformacja była udana, „inicjacyjne rany" muszą być dotkliwe.

Przeżycia artystów i widzów związanych z procesem tworzenia, odbioru czy uczestniczenia nie mieszczą się w żadnym zorganizowanym systemie inicjacyjnym czy religijnym. Są wtopione w indywidualizm jako fundament tożsamości jednostkowej i kulturę ponowoczesną. Mieszczą się – moim zdaniem – w obszarze „doświadczenia wewnętrznego". Bataille pisał: „muszę przeżywać to doświadczenie sam, bez tradycji, bez rytuału, bez niczego, co by mnie prowadziło, ale też bez niczego, co by mnie krępowało". Jest to „doświadczenie religijne – niemieszczące się w żadnej określonej religii" (Bataille 1999: 35). Sztuka „przybliża" człowiekowi ponowoczesny chaos, wcale go nie porządkując, a raczej jeszcze bardziej go wzmagając. Lecz robi to na zasadzie obcej niewtajemniczonym – porozumienia przeciwieństw. To, co dla profana wydaje się chaosem, dla inicjowanego w sztukę jest porządkiem głębokim, prawdziwym, wyższego rzędu.

Oczywiście – nie chodzi tu o nasączenie sztuki *sacrum* na wzór społeczeństw plemiennych. Dziś trikster musi posługiwać się inną magią (np. opartą na nowych technologiach czy odkryciach naukowych) i innymi oszustwami. Działa przecież w innym świecie, co innego ujawnia. Artystyczne triki muszą oszołomić człowieka społeczeństwa ponowoczesnego. A to niełatwa przecież sprawa. Szamani, znachorzy, magowie, prorocy poruszali się w rzeczywistości przednowoczesnej, używając dostępnych technik i sposobów. W odczarowanym świecie (po)nowoczesnym nie ma dla nich miejsca. Jednak powtórne zaczarowanie świata przygotowało miejsce dla nowych poszukiwaczy i przewodników funkcjonujących w różnych polach społecznych – bioenergoterapeutów, instruktorów medytacji, terapeutów czy doradców. Także dla piosenkarzy wprowadzających w stan ekstazy swych fanów. Innym polem działania współczesnych ekspertów od ekstazy są sztuki plastyczne.

Nie widzę pomiędzy awangardzistami z początków XX wieku a artystami pierwszej dekady XXI wieku radykalnej różnicy. Oczywiście, zmieniły się techniki ewokujące przeżycia szczytowe. Na początku wieku były to w dalszym ciągu malarstwo i grafika oraz nowości: kolaż, frotaż, fotomontaż, asamblaż itd., później przyszła pora na instalacje, interwencje poza galerią, w przestrzeni miasta czy przyrody, sztukę ciała, wideo i wreszcie multimedia i manipulacje genetyczne. Pod koniec XX wieku wielu badaczy nie umiało zestawić ze sobą Malewiczowskich kwadratów czy Mondrianowskich kątów prostych z radykalnymi operacjami cielesnymi Abramović i Orlan czy „Piramidą zwierząt" Kozyry. Ja tu jednak widzę kontynuację tych samych poszukiwań. Jasne, że każdy z tych artystów odkrywał inny sens (czasem brak sensu), przeżycia ich były diametralnie różne, czasem przeżywane w innych przestrzeniach – na przykład Kandyński czy Rothko nie używał swego ciała jako artystycznego medium w sensie, jaki wprowadził *body-art*. Wspólnym mianownikiem jednak jest samo poszukiwanie sensu, wchodzenie w alternatywne stany świadomości, próby nowoczesnego ratowania magii – jak się wyraził Marquard – kompensujące „odczarowanie świata". Malewicz, Beuys czy Rajkowska (pomijając tutaj różną „ważność" tych artystów z perspektywy krytyki czy historii sztuki) żyli i tworzyli w innych czasach, podlegali innym procesom społeczno-kulturowym, więc ich sztuka nie mogła być identyczna. Zresztą, jak powiedziałem, widzę tu kontynuację, lecz nie w sensie powtórzenia. Artyści – tak jak i całe społeczeństwa – podlegają presji nowości. W XXI wieku nie można robić tego samego, co robiono sto lat wcześniej. Zresztą, wystawiony dzisiaj czarny kwadrat (identyczny pod względem fizycznym) nie byłby tym samym co kwadrat Malewicza. Jego znaczenie byłoby zupełnie inne, gdyż – jak już powszechnie wiadomo – to kontekst społeczno-kulturowy nadaje znaczenie dziełu.

Media i środki wykorzystywane przez sztukę współczesną i jej cele kontynuują tradycje gnoz – współczesne dzieło sztuki jest przecież zagadką, którą należy rozwikłać, ukazuje świat niecodzienny, zapomniany, odarty ze złudzeń lub odsłania właśnie nierzeczywistość świata konwencji i mody (częstokroć nimi się bawiąc). Różne postacie znane z historii religii posługiwały się często strategiami subwersywnymi przy podważaniu rzeczywistości naocznej, złudnej i wskazywaniu rzeczywistości „prawdziwej", ukrytej, esencjonalnej. Używały elementów wyciągniętych z różnych kontekstów, by przez rekontekstualizację nadać im nową formę i znaczenie. Montowały w swych świadectwach nowe dla profana światy zamieszkałe częstokroć przez istoty – z punktu widzenia rzeczywistości codziennej – hybrydalne. Przemowy *Jurodiwego*, *koany zen*, świadectwa mistyków *de facto* są kolażami. O rzeczywistości, prawdziwej, zasłoniętej przez *Maję*, złudzenia, grzech pierworodny nie sposób mówić w konwencjonalnym

języku, gdyż ten przeznaczony jest do opisu rzeczywistości umownej. *Tao* jest poza słowami, tak jak Bóg poza wszelkim imieniem. W związku z tym tworzony jest nowy język – słów i obrazów, a właściwie „antysłów" i „antyobrazów" – zdatny do tego, by opisać to, co jest i zarazem pokazać fiasko rozumienia i obrazowania.

Warto nadmienić, że te same dzieła sztuki współczesnej funkcjonują w obu procesach: „strukturalnym" i „antystrukturalnym". Za przykład mogą posłużyć obrazy klasyków abstrakcji: są one świadectwem przeżyć inicjacyjnych i ich aktywatorem, i jednocześnie są towarem na rynku sztuki i elementem prywatnych kolekcji zaświadczających o statusie społecznym ich posiadaczy. Sfera transgresyjna sztuki XX i XXI wieku, jako sfera przeżycia wewnętrznego, jest równocześnie przekroczeniem, jak i dopełnieniem rynku sztuki.

Pracownia artysty współczesnego to zarazem laboratorium naukowe i alchemiczne: dokonuje się tu wynalazków w sferze fizyki, chemii, genetyki, materiałoznawstwa; lecz tu poznaje się, ożywia i uduchowia to, co martwe, materialne, niskie, cielesne, obrzydliwe. Galeria jest dziś także gabinetem terapeutycznym, w którym można skontaktować się ze wstydliwym, stłumionym i wypartym. Można otworzyć się na przykład na swoje ciało lub skontaktować się z traumą. Artyści korzystają z dorobku psychologów, lecz jednocześnie stają się ich rywalami, gdyż sobie też przyznają prawo do prowadzenia terapii. To wszystko jest możliwe za sprawą transgresji dokonywanych przez artystów i ich publiczność. Artyści wciąż przekraczają granice, które funkcjonują w sferze porządku społecznego. Dostali (wypracowali sobie) na to społeczne przyzwolenie.

Często to, co wytworzone w antystrukturalnym procesie sztuki w ramach strukturalnego procesu, przechodzi metamorfozę. Wystarczy spojrzeć na filmy w MTV czy na umieszczone na portalu „You Tube", lub przeróżne *talk shows*, w których ludzie robią dziwaczne, czasem przerażające rzeczy. Na przykład gołą pupą siadają na mrowisku. To wygląda niepokojąco podobnie do performansów z kręgu *body art* – gdyby nie akcje artystyczne *show business* prezentowałby się zupełnie inaczej. Wypracowywana przez artystów wolność cielesna, wsparta na licznych transgresjach i inicjacjach artystycznych, jest wykorzystywana przez rynek, staje się fundamentem reprodukcji społecznej i nowych projektów ciała. Popkulturowe „performanse" pojawiają się jednak w innym kontekście: przemysłu mass medialnego i – oczywiście – nie podejmują gry z polem sztuki, w sposób nikły korzystają z tam umieszczonego kapitału symbolicznego. Tak spuścizna ruchów artystycznych, pozostawione dzieła i idee, zapisy akcji, są wykorzystywane przez politykę, *show business*, rynek: dekonstrukcja podstawą nowej konstrukcji.

W polu sztuki wypracowuje się coś, czego jeszcze nie ma, a co za chwilę będzie obowiązujące po drugiej stronie – w rzeczywistości struktury (por. Bell 1994: 68). Pojawiające się i znikające nurty, media, mody artystyczne wpisują się w „korowód krótkotrwałych mód" społeczeństwa ponowoczesnego i współtworzą go. W przestrzeni sztuki dokonuje się odkryć „nowego" i zarazem zapomnianego „starego". Nieskończonemu ruchowi w górę i naprzód towarzyszy cykliczny ruch wstecz i w dół. Jak też ruch bez kierunku i we wszystkich kierunkach. I jeszcze „enstatyczny" bezruch. Panuje pogoń za przeżyciem. Nie da się tu wyliczyć wszystkich rodzajów doznań eksplorowanych w obszarze sztuki. Sztuka – zgodnie z ideą awangardy – jest modelem szybko zmieniającej się rzeczywistości. I pozwala jednostce na przeżywanie tej obowiązkowej zmiany.

Czy w takim razie można współczesną sztukę oskarżyć – jak to robi Baudrillard – o zbrodnię ujawnienia tajemnicy?[1] I tak, i nie. Do procesu strukturalnego sztuki, rozgrywającego się w mass mediach, rynku, reklamie, być może pasują kategorie „obscena widzialności" czy „pornografia"[2]. Jednak uparcie będę twierdził: sztuka nie zawsze ujawnia tajemnicę, także ją tworzy, przechowuje i w nią wprowadza (por. Golka 2008: 215). O pewnym aspekcie tajemniczości mówi koncepcja smaku Bourdieu. Przypomnę: niezbędny do odczytania dzieła sztuki „kod" jest składnikiem kapitału kulturowego, który nie jest dostępny wszystkim, jest dystrybuowany nierówno. Brak kodu uniemożliwia „odczytanie" dzieła sztuki. Widz go nieposiadający obcuje z niezrozumiałym chaosem linii, dźwięków, kształtów, obrazów. Choćby w tym sensie – i nawet w tym procesie, który nazwałem strukturalnym – wyjątkowo hermetyczna sztuka współczesna jest sferą wtajemniczenia.

Słowem: sztuka dziś jest fikcją i zarazem antyfikcją, w ramach której doświadczać można wtajemniczeń i transgresji. O tym była ta książka[3].

[1] Zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)nowoczesnego", podrozdział „Rola sztuki".

[2] Oczywiście, jest to metafora – zob. rozdział „Sztuka w horyzoncie społeczeństwa (po)-nowoczesnego", podrozdział „Rola sztuki".

[3] Mam świadomość, że nie wyczerpałem wszystkich możliwych skojarzeń między obszarami sztuki i *sacrum*, niewątpliwie pominąłem wiele różnych aspektów inicjacyjności i transgresyjności sztuki współczesnej.

Literatura

100th Anniversary of Histeria, Ozaukee Art Center, Wisconsin (kat. wyst.).

Abakanowicz Magdalena 2000, (tekst bez tytułu), w: *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.

Abakanowicz Magdalena 2006a, *Portret dwudziestokrotny (wybrane fragmenty)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abakanowicz Magdalena 2006b, *Lina*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abakanowicz Magdalena 2006c, *O nietrwałości*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abakanowicz Magdalena 2006d, *Głowy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abakanowicz Magdalena 2006e, *Plecy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abakanowicz Magdalena 2006f, *Rozmyślania*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Abramović Marina 1999, *Spirit House*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).

Adamas Jacek 2008, *Gnomy*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wyd. II popr. i rozszerz., Warszawa.

Adorno Theodor W. 1994, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa.

Althamer Paweł 2006, *Personel w plenerze*, w: *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, red. J. Pieńkos, M. Jurkiewicz, Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa (kat. wyst.).

Araszkiewicz Agata b.d., *Ekstatyczki, misteryczki i inne święte*, http://www.obieg.pl/artmix/artmix16_02.php.

Arévallo Antonio 2009, *Iván Navarro's „Threshold"*, w: *Making Worlds. Participating Countries Collateral Events. 53rd International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, ed. D. Birnbaum, J. Volz, Marsilio Editori, Venezia (kat. wyst.).

Arp Hans 1963, *Sztuka konkretna,* w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa.

Bakke Monika 2000, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, „Pisma Filozoficzne" tom LXXII, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań.

Bakke Monika 2007, *Życie poza statkiem kosmicznym Ziemia. Rozmowa ze Zbigniewem Oksiutą*, http://www.obieg.pl/rozmowy/1582.

Banasiak Bogdan 1994, *Dekonstrukcja – przemieszczenie metafizyki*, w: *Derridiana*, red. B. Banasiak, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków.

Banasiak Jakub (red.) 2009a, Raster, *Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa.

Banasiak Jakub 2009b, *Nooawangarda nie maluje*, http://www.obieg.pl/wydarzenie/ 13677#2.

Baraniewski Waldemar (red.) 1991, *Magowie i mistycy*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).

Baraniewski Waldemar 2000, *Neolit i nowoczesność*, w: *Klasycy XX wieku. Picasso, Bacon, Beuys, Duchamp, Kandinsky, Warhol, Malewicz, Dali, Mondrian, Brâncuşi*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa (kat. wyst.).

Bartelik Marek 1997, *Zmysłowe/Pozazmysłowe/Rozumowe*, w: Kozakiewicz Jarosław 1997, *zmysłowe/pozazmysłowe,/rozumowe*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).

Barthes Roland 1996, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Barthes Roland 1999, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa.
Bataille Georges 1996, *Teoria religii*, tłum. K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Bataille Georges 1999, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
Baudrillard Jean 1983, *Simulations*, Semiotext(e), New York.
Baudrillard Jean 1997, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków.
Baudrillard Jean 2001, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
Baudrillard Jean 2005, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
Baudrillard Jean 2006, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
Bauman Zygmunt 1993, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne" nr 2.
Bauman Zygmunt 1995a, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, PWN, Warszawa.
Bauman Zygmunt 1995b, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.
Bauman Zygmunt 1996, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa.
Bauman Zygmunt 1997, *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, PWN, Warszawa.
Bauman Zygmunt 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
Baumgarth Christa 1988, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
Baworowska Barbara 1994, *Wstęp*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa Retrospektywna 16.12.1994 – 26.02.1995*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski (kat. wyst.).
Bell Daniel 1994, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
Benka Urszula U.M. 2000, *Prawzory Darii Mileckiej*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 35/36 (3/2000).
Berswordt-Wallrabe Kornelia 2000, *Wędkowanie w strumieniu funkcji*, w: *Klasycy XX wieku...*, op. cit.
Beuys Joseph 1987, *Każdy artystą*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa.
Beuys Joseph 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb. i oprac. J. Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
Birnbaum Daniel, Volz Johan (ed.) 2009a, *Making Worlds. Participating Countries Collateral Events. 53rd International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, Venezia (kat. wyst.).
Birnbaum Daniel, Volz Johan (ed.) 2009b, *Making Worlds. Exhibition. 53rd International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, Venezia (kat. wyst.).
Boccioni Umberto 1988, *Dynamizm plastyczny*, w: Baumgarth Christa, *Futuryzm*, op. cit.
Boccioni Umberto, Carrà Carlo D., Russolo Luigi, Balla Giacomo, Severini Gino 1977, *Manifest Techniczny*, tłum. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Bodhidharma 1997, *Kazania*, tłum. M. Fostowicz-Zahorski, Pracownia „Borgis", Wrocław.
Borkowski Grzegorz 2005, *Medium Althamera*, www.obieg.pl/event/gbammk_alt.php.
Borusiewicz Mirosław 2008a, *Wstęp*, w: Golec Leszek, Czekalska Tatiana, *Piąta aktywność*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź (kat. wyst.).

Borusiewicz Mirosław 2008b, *Skromność sztuki. Leszek Golec i Tatiana Czekalska*, w: Golec Leszek, Czekalska Tatiana, *Piąta aktywność*, op. cit.
Borzękowska Anna, Jędrowski Przemysław 2003, *Nowoczesność po wiedeńsku, rozmowa z Heinzem Cibulką przeprowadzona przez Annę Borzękowską i Przemysława Jędrowskiego*, „Arteon" nr 1.
Bourdieu Pierre 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
Bourdieu Pierre 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
Bourdieu Pierre 2009, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, PWN, Warszawa.
Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J.D. 2001, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
Brach-Czaina Jolanta 1984, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
Branicka Monika 2005, *Dwa nowe projekty Teresy Murak*, www.obieg.pl/calendar2005/gbmb_dnptm.php.
Brenson Michael 2006a, *Idea* Architektury arborealnej, tłum. M. Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.
Brenson Michael 2006b, *Zwierzęce rytuały*, tłum. M. Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.
Breton André 1945, *Le Surrealismé et la Peinture*, Brentanos, New York.
Breton André 1973, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wyb. i tłum. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa.
Breton André 1977a, *Nadrealizm i malarstwo*, tłum. Z. Bieńkowski, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Breton André 1977b, *Geneza i perspektywa nadrealizmu*, tłum. Z. Bieńkowski, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Brettel Richard R. 1994, *Modern Art. 1851–1929*, Oxford University Press, Oxford.
Brewińska Maria 2007, *Świadomość medium*, w: *Bill Viola,* red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).
Brion Marcel 1960, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Du Mont, Köln.
Brogowski Leszek 1984a, *Ad Reinhardt: wykonawca obrazów i odkrywca idei*, w: *Ad Reinhardt*, wyb., red., tłum. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk.
Brogowski Leszek 1984b, *Ad Reinhardt: kontemplacja krzyża*, w: *Ad Reinhardt*, op. cit.
Brogowski Leszek 2001, *Powidoki i po... Unizm i* Teoria widzenia *Władysława Strzemińskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
Brogowski Leszek b.d., *Po co o tym pisać. Rozmowa z Mariną Abramović i Ulayem. Prowadzenie rozmowy i zdjęcia Leszek Brogowski*, http://www.obieg.pl/archiwum/199009lb.php.
Bruszewski Wojciech 2000, *Problem Satori*, w: *Żywa Galeria*, red. J. Robakowski, Łódź 2000.
Buszko Anna 1994, *Teozoficzne treści teorii sztuki i malarstwa Pieta Mondriana*, „Biuletyn Historii Sztuki" R. LVI, nr 1–2.
Cage John 1996, *Wypowiedź autobiograficzna*, „Literatura na Świecie" nr 1–2.
Calvino Italo 1996, *Wykłady amerykańskie*, tłum. A. Wasilewska, Marabut, Gdańsk/Warszawa.
Carlson Marvin 2007, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa.
Carneci Magda 2000, *Brâncuşi czyli szansa na iluminację*, w: *Klasycy XX wieku...*, op. cit.
Carrà Carlo 1988, *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów*, w: Baumgarth Christa, *Futuryzm*, op. cit.

Castaneda Carlos 1997, *Nauki Don Juana. Wiedza Indian z plemienia Yaqui*, tłum. A. Szostkiewicz, REBIS, Poznań.
Celant Germano 1969, *Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Studio Vista, London.
Chalumeau Jean-Luc 2007, *Historia sztuki współczesnej*, tłum. A. Wojdanowska, Vizja Press&IT, Warszawa.
Chaplin Elizabeth 2004, *Sociology and Visual Representation*, Routledge, London – New York.
Chethimattam John B. 1974, *Nurty myśli indyjskiej*, tłum. T. Gerlach, Wydawnictwo PAX, Warszawa.
Chlanda Marek 2001, *Fragmenty wypowiedzi*, w: *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, red. J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
Chotkowski Łukasz 2006, *Performans autobiograficzny Mariny Abramović*, „Dialog" nr 11 (562).
Chwistek Leon 2004, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków.
Cichocki Sebastian 2008, *Wstęp. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała...*, op. cit.
Clair Jean 2007, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
Clifford James 2000, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora i M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Conquergood Dwight 1991, *Rethinking Enography: Towards a Critical Cultural Politics*, „Communication Monographs", vol. 59.
Cros Caroline, Rehberg Vivian, le Bon Laurent 2004a, *Extreme Makeover*, w: *Orlan. Carnal Art*, Cros Caroline, Rehberg Vivian, le Bon Laurent (ed.), transl. by D. Dusinberre, Flammarion, Paris.
Cros Caroline, Rehberg Vivian, le Bon Laurent 2004b, *Chronophotology*, w: *Orlan...*, op. cit.
Czaja Dariusz 2007, *Leiris. Zarys*, „Konteksty" nr 3–4.
Czarnowski Stefan 1956, *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.
Czerni Krystyna 1989, *„Antysacrum" – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Znak, Kraków.
Daniels Dieter 2009, *Telewizja – sztuka czy antysztuka? Konflikt w spółpraca pomiędzy awangardą a mediami w latach 60. i 70. XX wieku*, w: *Nam June Paik. Driving Media*, red. A. Kubicka-Dzieduszycka, K. Dobrowolski, w serii: „Widok. Wro Media Art Reader" nr 2, Wro Art Center, Wrocław.
von Däniken Hans-Peter, Ruf Beatrix 1996, *Marina Abramović in Conversation*, Karthause Ittingen, Kunstmuseum des Kantons Thurgau.
Danto Arthur C. 2006, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Dąbkowska-Zydroń Janina 1994, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy Ruch „PHASES"*, Instytut Kultury, Warszawa.
Dąbkowska-Zydroń Janina 1999, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
Denis Maurice 1977, *Definicja neotradycjonizmu*, tłum. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.

Derrida Jacques 1996, *Psyché. Odkrywanie innego*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm...*, op. cit.
Derrida Jacques 2003, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
Descampes Christian 1994, *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacquesem Derridą*, tłum. B. Banasiak, w: *Derridiana*, op. cit.
Deutsche Rosalyn 2005, *Sztuka świadectwa: projekcja w Hiroszimie Krzysztofa Wodiczki*, tłum. D. Kozińska, w: *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).
Dewey John 1975, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
Domanowska Eulalia 2003, *Afrykańskie teatrum*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 42 (1–2/2003).
Dudek Zenon W. 1999a, *Symbolika Trikstera a duchowość chrześcijańska*, „Albo albo. Problemy Psychologii i Kultury", 4/1998–1–4/1999.
Dudek Zenon W. 1999b, *Wymiary i funkcje figury Trikstera*, „Albo albo. Problemy Psychologii i Kultury", 4/1998–1–4/1999.
Dudek-Dürer Andrzej 1995, (tekst bez tytułu), w: tegoż, *Meta... Przestrzenie X*, Galeria 256, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź (druk ksero).
Dufrenne Mikel 1987, *Utopia nowej sztuki*, tłum. M. Szpakowska, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa.
Durand Regis 2004, *Texts for Orlan*, w: Cros Caroline, Rehberg Vivian, le Bon Laurent (ed.), *Orlan...*, op. cit.
Duvignaud Jean 1970, *Socjologia sztuki*, tłum. I. Wojnar, PWN, Warszawa.
Dziamski Grzegorz 1984, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance*, wyb. G. Dziamski, H. Gajewski, J.St. Wojciechowski, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
Dziamski Grzegorz 2001, *Sztuka według „Formatu"*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 40 (3–4/2001).
Dziamski Grzegorz 2005, *Żywa sztuka*, „ARTEON. Magazyn o Sztuce" nr 10 (66).
Eco Umberto 2008, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Wydawnictwo WAB, Warszawa.
Eliade Mircea 1993, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Fundacja Aletheia, Warszawa.
Eliade Mircea 1996, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Eliade Mircea 1997a, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa
Eliade Mircea 1997b, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Znak, Kraków.
Eliade Mircea 1997c, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, tłum. B. Baranowski, PWN, Warszawa.
Eliade Mircea 1999, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Eliade Mircea 2000, *Traktat o historii religii*, tłum J.W. Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Eliade Mircea 2001, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, PWN, Warszawa.
Eliade Mircea 2004, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Ernst Max 1977, *[Collages]*, tłum. Z. Bieńkowski, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Estienne Charles 1947, *L'art abstrait au XXe siecle*, „Cahiers des Amis de l'Art" nr 11.

Fisher Hervé 1987, *Teoria sztuki socjologicznej*, tłum. M. Iwińska, P. Paszkiewicz, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, op. cit.
Fisher-Lichte Erika 2008, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
Folie Sabina 2006, *Prawdziwe życie jako scena dla „realności najniższej rangi": „zużyte stare rupiecie, po prostu – ubogie"*, tłum. B. Ostrowska, w: *Teatr niemożliwy. Performatywność...*, op. cit.
Foster Hal 1996, *The Return of the Real. Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Massachusets.
Foucault Michel 1993, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia-Spacja, Warszawa.
Frąckiewicz Dorota 2006, *Wspólnota, indywidualizm, doświadczenie. Richard Rorty, Richard Shusterman o estetyce egzystencji*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków.
Fröhlich Fanchon 1987, *Sztuka współczesna – jej śmierć czy przeobrażenie?*, tłum. M. Iwińska, P. Paszkiewicz, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, op. cit.
Gajewski Henryk 1984, *I am*, w: *Performance...,* op. cit.
Geertz Clifford 1996, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm...,* op. cit.
van Gennep Arnold 2006, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Gher Herbert 1999, *Film, Art and Vdeotape, w: Bill Viola. European Insight. Reflections on the Work of Bill Viola*, ed. R. Lauter, Prestel.
Giddens Anthony 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa.
Gillen Eckhart 1991, *Angst vor Deutschland*, w: *Autoperfororotionsartistik*, red. C. Tannert, Kunsthalle, Nurnberg.
Giżycki Marcin 2001, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
Goldberg Rose Lee 1984, *Ciało artysty*, w: *Performance...*, op. cit.
Goldberg Rose Lee 1995, *Here and Now*, w: *Marina Abramović. Objects, performance, video, sound*, red. C. Iles, Museum of Modern Art, Oxford (kat. wyst.).
Golec Leszek, Czekalska Tatiana 2008, *Piąta aktywność*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź (kat. wyst.).
Golka Marian 2008, *Socjologia sztuki*, Wydawnictwo Difin, Warszawa.
Gombrich Ernst H. b.d., *O sztuce*, Rebis, Poznań.
Gorczyca Łukasz 1998, *Gra o sztukę*, „Znak" nr 12.
Gorczyca Łukasz, Żmijewski Artur 2008, *Recepta na zniknięcie. Z Joanną Rajkowską rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała...*, op. cit.
Gorządek Ewa (red.) 2008, *Marek Kijewski. Drżę więc cały, gdy mogę was ozłocić*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Gova Sabine 1984, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, w: *Performance...*, op. cit.
Goździewski Marek 2008, *Marek Kijewski – pierwsze rekonstrukcje*, w: *Marek Kijewski. Drżę więc cały, gdy mogę was ozłocić*, red. E. Gorządek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
von Graevenitz Antje 1991, *Über Grenzen, Zu einem Haupttthema der Performance – Und Concept-Art*, w: *Brennpunkt 2 Düseldorf. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburstag, 1970–1991*, Museum Düsseldorf, Düsseldorf.
Grof Stanislav 1999, *Poza mózg. Narodziny, Śmierć i Transcendencja w psychoterapii*, tłum. I. Szewczyk, Wydawnictwo „A", Kraków.

Gropius Walter 1977, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, tłum. A. Jakimowicz, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.

Grotowski Jerzy 1990, *Teatr a rytuał*, w: tegoż, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór,* Wrocław.

von Grüningen B. 1964, *De l'impressionnisme au tachisme, Peinture, litographie, phofographie, arts graphiquea appliqués*, Bâle.

Grzonka Patricia 2007, *Kino Osobiste. Filmy Józefa Robakowskiego*, w: Robakowski Józef *Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, red. P. Krajewski, V. Kultubasis-Krajewska, Centrum Sztuki WRO, Polskie Wydawnictwa Audiowizualne, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Guzek Łukasz 2007, *Sztuka instalacji, Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

Hanusek Jerzy 1995, *Jerzy Bereś: Twórczość jako wyzwanie*, w: *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, red. A. Węcka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań–Kraków (kat. wyst.).

Harrison Charles, Wood Paul (red.) 1997, *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, Cambridge.

Hartwich Dorota 2004, *Gabinet doktora Chen Zhena*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 44.

Heartney Eleanor 2004, *Orlan: Magnificent „And"*, w: *Orlan...*, op. cit.

Heartney Eleanor 2006, *Sprośna sztuka katolików*, „Arteon. Magazyn o Sztuce" nr 9 (77).

Heidegger Martin 1997, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa.

Herrliger Eugen 1987, *Zen w sztuce łucznictwa*, tłum. M. Kłobukowski, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa.

Herzogenrath Wulf 2009, *Wschodnio-zachodni nomada w zaciszu globalnej sieci*, w: *Nam June Paik. Driving Media*, red. A. Kubicka-Dzieduszycka, K. Dobrowolski, w serii: „Widok. Wro Media Art. Reader" nr 2, Wro Art Center, Wrocław.

Hoffmann Justin 1995, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Silke Schreiber Verlag, München.

Honnef Klaus 1971, *Concept Art*, Ed. Phaidon, Köln.

Huizinga Johan 2007, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

Huxley Aldous 1991, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, tłum. P. Kołyszko, H. Waniek, Przedświt, Warszawa.

Jackson Pollock et lanouvelle peinture américaine. Opinions 1959, Musée National d'Art Moderne, Paris (kat. wyst.).

Jaguer Eduardo 1971, *Żyroskop*, w: *Katalog wystawy Ruchu „PHASES"*, Wrocław–Słupsk–Sopot–Poznań.

Jakubowicz Rafał 2001, *Śmierć i pamięć (o sztuce Tadeusza Kantora i Mirosława Bałki)*, w: *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, red. J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.

Jakubowicz Rafał 2004, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 44.

Jamin Jean 1980, *Un sacré collége ou les apprentis sorciers de la sociologie*, *Cahiers internationaux de sociologi*, vol. LXVIII.

Janicka Krystyna 1969, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, PWN, Warszawa.

Janicka Krystyna 1985, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Janin Zuzanna 2003/2004, *Wywiady*, w: tejże, *Widziałam swoją śmierć*, Galeria Foksal, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Galeria Sektor, Górnośląskie Centrum Kultury.

Janus 1984, *Performance czy nie performance*, w: *Performance...,* op. cit.
Jarecka Dorota 2005, *Katarzyna Kozyra*, www.kobieta.gazeta.pl/wysokie_obcasy/1,53662, 2604523.html.
Jawłowska Aldona 1975, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa.
Jawłowska Aldona 2000, *Mieć ciało i być ciałem. Ciało jako temat dyskursów kultury współczesnej*, „Prace ISNS" nr 3, Warszawa.
Jedliński Jaromir 1990a, *Joseph Beuys – autokomentarz kategoryczny*, w: Beuys Joseph 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb. i oprac. J. Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
Jedliński Jaromir 1990b, *Rysunki Josepha Beuysa*, w: Beuys Joseph, *Teksty*..., op. cit.
Jedliński Jaromir 2000a, *Joseph Beuys*, w: *Klasycy XX wieku*..., op. cit.
Jedliński Jaromir 2000b, *Niespieszne spotkania z Kojim*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 35/36 (3/2000).
Jędrzejowska Ewa 2007, *Biała intymność, zielona wspólność. Zagadnienia doświadczania przestrzeni w pracy „Non_ens.net" Heleny Kardasz*, http://www.obieg.pl/text/07072401.php.
Jung Carl G. (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.
Jung Carl G. 1993a, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.
Jung Carl G. 1993b, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Wydawnictwo Brama. Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań.
Jung Carl G. 1999, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo Wrota, Warszawa.
Jurecki Krzysztof 1997, *Najnowsze oblicze krytyki w kontekście sztuki*, „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce" nr 3 (31).
Jurecki Krzysztof 2007, *Na niekończącej się drodze. Fotografia i wideo w koncepcji Andrzeja Dudka-Dürera*, w: *Andrzej Dudek-Dürer. Rekonstrukcja tożsamości. Fotografia i wideo. Prace z lat 1965–2005*, red. A. Dudek-Dürer, K. Jurecki, Ośrodek Kultury i Sztuki, Dolnośląski Festiwal Artystyczny, Wrocław (kat. wyst.).
Jurgielewicz Magdalena 2006, *Sztuka transgeniczna w twórczości Eduardo Kaca*, http:// www.obieg.pl/teksty/5750.
Juszczak Wiesław 1977, *Piet Mondrian*, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Kalendarium 2007, w: *Andrzej Dudek-Dürer...,* op. cit.
Kamińska Ewa 2004, *Piękno niedoskonałości – jeden z ideałów estetycznych kultury japońskiej oraz jego interpretacja we współczesnej ceramice niemieckiej*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
Kandinsky Wasyl 1977, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.
Kandyński Wasyl 1996, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź.
Kaniowska Katarzyna 2007, *Leiris i fotografia*, „Konteksty" nr 3–4.
Kantor Tadeusz 2005, *Pisma*, t. I. *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków.
Kapleau Philip 1992, *Zen: świt na Zachodzie*, tłum. J. Dobrowolski, ZBZ „Bodhidharma", Warszawa.
Kapusta Janusz 1995, *K-dron. Opatentowana nieskończoność*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Kardasz Magda 2005a, *Przewodnik po twórczości Pawła Althamera,* w: *Paweł Althamer zachęca*, red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).
Kardasz Magda 2005b, *Paweł Althamer zachęca,* w: *Paweł Althamer zachęca*, op. cit.
Kijewski/Kocur 2008, *(Idolls)*, w: *Marek Kijewski...,* op. cit.
Kirchner Hanna 2005, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa.
Kisielewski Andrzej 2006, *Prymitywizm awangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków.
Klee Paul 1964, *Théorie de l'Art Moderne*, Gonthier, Geneve.
Klee Paul 1977a, *Z „Dzienników"*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Klee Paul 1977b, *Wyznanie twórcy*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.
Klee Paul 1982, *Journal*, trad. P. Klossowski, Paris.
Kluszczyński Ryszard W. 1997, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
Kluszczyński Ryszard W. 2001, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków.
Kluszczyński Ryszard W. 2004, *Awangarda w ponowoczesności*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" nr 1 (39).
Kosmala Katarzyna 2005, *W poszukiwaniu zatraconego wymiaru bytu w nowych pracach Alicji Żebrowskiej*, http://free.art.pl/ artmix/ archiw_9/9_05_zebrowska.html.
Kostołowski Andrzej 1995, *Chichot czasu. Uwagi o sztuce Jerzego Beresia*, w: *Jerzy Bereś...*, op. cit.
Kostołowski Andrzej 2001, *Paradoks i sacrum (O twórczości Alojzego Gryta)*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 40 (3–4/2001).
Kostołowski Andrzej 2005a, *Dzieło sztuki jako postać*, w: tegoż, *Sztuka i jej meta-. Teksty z lat 1968–2003*, wyb. M.A. Potocka, Bunkier Sztuki, Inter Esse, Galeria Miejska Arsenał, Kraków.
Kostołowski Andrzej 2005b, *Niektóre zagadnienia krzyża w sztuce*, w: tegoż, *Sztuka...,* op. cit.
Kostołowski Andrzej 2005c, *Powrót do ogrodu*, w: tegoż, *Sztuka...,* op. cit.
Kostołowski Andrzej 2005d, *Labirynty samoświadomości*, w: tegoż, *Sztuka...,* op. cit.
Kostołowski Andrzej 2006, *Andrzej Dudek-Dürer a zmiana źródeł sztuki*, w: *Andrzej Dudek-Dürer...,* op. cit.
Kostyrko Teresa 2004, *„Transkulturowość" w ujęciu André Malraux – przyczynek do pojmowania terminu*, w: *Estetyka transkulturowa*, op. cit.
Kosuth Joseph 1975, *The Artist as Anthropologist*, The Fox, New York.
Kosuth Joseph 1987, *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, op. cit.
Kotula Adam, Krakowski Piotr 1973, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
Kowalczyk Izabela b.d., *Irreligia. Obsceny religii*, http://free.art.pl/artmix/archiw_3/1101ko16.html.
Kowalczyk Izabela 1999a, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje i drugiej, której nie widać)*, „Magazyn Sztuki" nr 23 (3/99).
Kowalczyk Izabela 1999b, *Twórczosć Grzegorza Klamana – egzystencja na powrót ucieleśniona*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 31–32.
Kowalczyk Izabela 2000a, *Tożsamość zapisana ciałem*, w: *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
Kowalczyk Izabela 2000b, *Spory o sztukę lat 90*, www.magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/archiwum/tekstyinternet_arch_all/archiwum_teksty_online_11. htm.
Kowalczyk Izabela 2003–2004, *Matka-Polka kontra supermatka?,* http://free.art.pl/artmix/archiw_7/matkapolka.html.

Kowalska Bożena 1985, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
Kowalska Bożena 1999a, *Kajetana Sosnowskiego pięć odkryć malarskich*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 31–32.
Kowalska Bożena 1999b, *Między matematyką i sztuką*, w: Kapusta Janusz, *K-dron*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowice, Łódź–Katowice.
Kowalska Bożena 2001a, *Z rozważań nad językiem geometrii w sztuce*, w: Kowalska Bożena, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
Kowalska Bożena 2001b, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
Kowalski Grzegorz 2008, *Moja historia sztuki*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała...*, op. cit.
Koziara Jarosław 2005, *Obraz*, „Obieg. Sztuka Aktualna" nr 1 (71).
Kozyra Katarzyna 2007, *In Arts Dreams Come True*, red. i notki H. Wróblewska, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław (kat. wyst.).
Kozyra Katarzyna, Żmijewski Artur 2008, *Rozwarta i gotowa. Z Jackiem Markiewiczem rozmawiają Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała...*, op. cit.
Krajewski Piotr 2007, *Obrazy Energetyczne. Bio-mechaniczne zapisy Józefa Robakowskiego*, w: Józef Robakowski 2007, *Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, red. P. Krajewski, V. Kultubasis-Krajewska, Centrum Sztuki WRO, Polskie Wydawnictwa Audiowizualne, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Krasny Marcin 2005, *Ziomy z bloków*, http://www.obieg.pl/wydarzenie/4469.
Krawczyk Joanna 2003, *Całe życie sceną. Rozważania nad przypadkiem Orlan*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, RABID, Kraków.
Król Anna 2001, *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, w: *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, red. J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
Krukowski Wojciech 2006, *Pomniki źródeł*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.
Krzysztan Marian 2005, *Seans Śnienia Natalii w piramidzie*, w: LL Natalia, *Sny i śnienia*, Galeria Bielska BWA, BWA Wrocław, Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko Biała, Wrocław.
Kurant Agnieszka, Dawicki Oskar, Ronduda Łukasz, Simon Janek, Bendyk Edwin 2009, *Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki*, http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677#1.
Kuryluk Ewa 1982, *Podróż do granic sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Kuspit Donald 1986, *Concerning Spirituality in Contemporary Art*, w: Tuchman Maurice (wyb.), *TheSpiritiual In Art. Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, Los Angeles.
Kutlubasis-Krajewska Violetta 2007, *Wstęp*, w: Robakowski Jerzy, *Obrazy energetyczne...*, op. cit.
Kutnik Jerzy 1996, *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie" nr 1–2.
Lachowicz Andrzej 1981a, *Sztuka ekstremalna*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, red. J. Robakowski, BWA, Sopot.
Lachowicz Andrzej 1981b, *Sztuka i samoświadomość*, w: *Nowe zjawiska...*, op. cit.
Lachowicz Andrzej 2008a, *Raport: Sztuka i samoświadomość*, w: *Andrzej Lachowicz. Obserwacje i notacje*, red. M. Grygiel, K. Wojciechowski, J. Koźbiel 2008, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Lachowicz Andrzej 2008b, *Poziomy energetyczne sztuki*, w: *Andrzej Lachowicz...,* op. cit.
Lameński Lechosław 2007, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
Leiris Michel 2007a, *Sacrum w życiu codziennym*, tłum. J. Pawelczyk, „Konteksty" nr 3–4.
Leiris Michel 2007b, *Francis Bacon*, tłum. M. Kędzierski, „Konteksty" nr 3–4.
Lévi-Strauss Claude 1993, *Spojrzenie z oddali*, tłum. W. Grajewski, PIW, Warszawa.

Lewandowski Roman 2003/2004, *Pasjans w pasażach śmierci*, w: Janin Zuzanna, *Widziałam swoją śmierć*, op. cit.

Lubiak Jarosław 2007, *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).

Lukács György 1987, *Ogólne cechy relacji między podmiotem a przedmiotem w estetyce*, tłum. L. Kasajew, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa.

Lustych Jarek b.d., *Konfrontacje*, http://free.art.pl/lustych/index_pl_ko.htm.

Lyotard Jean-François 1996a, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm...*, op. cit.

Lyotard Jean-François 1996b, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm...*, op. cit.

Lyotard Jean-François 1996c, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" nr 2/3.

Lyotard Jean-François 1998, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. A. Kluba, „Teksty Drugie" nr 4.

Ładnowska Janina 1997, *Koji Kamoji – wędrowiec*, w: *Koji Kamoji*, red. J. Mytkowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).

Ładnowska Janina 1998, *Edward Krasiński – pomiędzy przestrzenią, pamięcią a czasem*, w: *Edward Krasiński*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, M. Kardasz, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa.

Ładnowska Janina 2000, *O notatkach teozoficznych Mondriana*, w: *Klasycy XX wieku...*, op. cit.

Ławniczak Agata 1993, *Rozrzuciłem kawałki siebie do wód Gangesu. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak*, „Odra" nr 7–8.

Łuczak-Surówka Krystyna 2003, *Prawda wyrazu*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 1–2 (42).

MacCannell Dean 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz, MUZA SA, Warszawa.

Makowska Urszula 2001, *Wschód spotyka zachód*, http://free.art.pl/lustych/index_pl_ea.htm.

Malewicz Kazimierz 1926, *Świat jako pezprzedmiotowość*, „Praesens" nr 1.

Malewicz Kazimierz 1977, *Suprematyzm (1922–1927)*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.

Malewicz Kazimierz 1982, *Suprematyzm. 34 rysunki*, w: Żadowa Ł.A., *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, tłum. J. Derwojed i J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Malewicz Kazimierz 1998a, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. E. Feliksiak w: Turowski Andrzej, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków.

Malewicz Kazimierz 1998b, *Suprematystyczne zwierciadło*, tłum. A. Turowski, w: Turowski Andrzej, *Między sztuką a komuną...,* op. cit.

Malewicz Kazimierz 1998c, *Unowis. Artykuł programowy*, tłum. B. Askanas, w: Turowski Andrzej, *Między sztuką a komuną...,* op. cit.

Malewicz Kazimierz 2002, *O sztuce*, w: Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków.

Malewicz Kazimierz 2006, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

Malraux André 1985, *Ponadczasowe*, (*Przemiany bogów*, t. III), tłum. J. Lisowski, KAW, Warszawa.

Małkowska Monika 2006, *Gdzie jest Pani dom? Wywiad z Magdaleną Abakanowicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

Manifest dadaistyczny 1977, tłum. Z. Klimowiczowa, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.

Marc Franz 1977, *Notatki i aforyzmy*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.
Marcuse Herbert 1982, *Nowa wrażliwość*, „Studia Filozoficzne" 7–8.
Marcuse Herbert 1987, *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, op. cit.
Marinetti Filippo T. 1909, *Le Futurisme: Interview de M. Marinetti*, „Comoedia" 26.03.1909
Marinetti Filippo T. 1912, *La Peinture futuriste*, „Excelsior" 15.02.1912.
Marinetti Filippo T. 1915, *Guerra, sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di „Poesia", Milano.
Marinetti Filippo T. 1963, *Do młodych artystów włoskich!*, tłum. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Markowski Michał P. 1999, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienie semioklasty*, w: Barthes Roland, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa.
Marquard Odo 2007, *Aesthetic i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
Matt Gerald 2006, *Gerald Matt rozmawia z Pawłem Althamerem*, w: *Teatr niemożliwy. Performatywność...*, op. cit.
Matt Gerald, Morawińska Agnieszka 2006, *Słowo wstępne*, w: *Teatr niemożliwy. Performatywność...*, op. cit.
Matuchniak-Krasuska Anna 1988, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
Matuchniak-Krasuska Anna 1999, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
Matuchniak-Krasuska Anna 2009, *Zachwyt i oburzenie – o emocjach w sztuce. Studium socjologiczne*, w: *Emocje a kultura i życie społeczne*, red. P. Binder, H. Palska, W. Pawlik, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
Mazur Adam 2009, *Tymczasowa koalicja. Rozmowa z Łukaszem Rondudą, kuratorem wystawy Niezwykle Rzadkie Zdarzenia, sygnatariuszem Manifestu Nooawangardy*, http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677#3.
Mazurkiewicz Roman, Podrazik Władysław (wyb.) 2007, *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków.
McLuhan Marshall 2001, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, ZYSK I S-KA, Poznań.
Michalski Jan 1998, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, „Znak" nr 12.
Mifflin Margot 1992, *Performance Art: What is it and where is it going?*, „ARTnews" nr 4.
Miglietti Francesca A. 2003, *Extreme bodies, The use and abuse of the Dbody Art*, Skira, Milano.
Mikina Ewa 2006, *Gdzie*, w: *W Polsce, czyli gdzie?*, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Mikołaj z Kuzy 1997, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków.
Mondrian Piet 1967, *Die neue Gestaltung in der Malarei*, w: Jaffe Hans L.C., *Mondrian und De Stijl*, DuMont Schauberg, Köln.
Mondrian Piet 1977a, *Neoplastycyzm w malarstwie*, tłum. W. Juszczak, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Mondrian Piet 1977b, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, tłum. W. Juszczak, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Mondrian Piet 1977c, *Zasady neoplastycyzmu*, tłum. W. Juszczak, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Mookerjee Ajit 1967, *Tantra – Kunst ihre Philosophie und Naturwissenschaft*, Ravai Kumar, Paris, Wien, München.

Morawski Stefan 1985, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Morgan Stuart 1997, *Z notatnika kamerdynera sztuki. Wybór esejów i wywiadów z lat 1977–1995*, red. E. Mikina, R. Ziarkiewicz, Wyd. R. Ziarkiewicz, Gdańsk.
Morphy Howard 2004, *Postrzegając rdzenną sztukę australijską*, tłum. M. Korusiewicz, w: *Estetyka transkulturowa*, op. cit.
Morris Robert 1995, *Continous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Massachusets.
Movin Lars 2009, *Mistrz zen sztuki wideo. Nam June Paik: między minimalizmem a przesadą*, w: *Nam June Paik...,* op. cit.
Możdżyński Paweł 2000, *Laboratorium Nowej Ery*, „Pamiętnik Teatralny" nr 1–4.
Możdżyński Paweł 2004, *Duchowość ponowoczesna. Ruch Reiki w Polsce*, Nomos, Kraków.
Możdżyński Paweł 2007a, *Od sacrum transgresji do sacrum egzystencji*, „Format", nr 1 (51).
Możdżyński Paweł 2007b, *Sztuka współczesna i nowa duchowość*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy" nr 59/60.
Możdżyński Paweł 2008a, *Cała władza dla wyobraźni. O wyobraźni i przekraczaniu jej granic w sztukach plastycznych XX i XXI wieku*, w: *O społeczeństwie, moralności i nauce. Miscellanea*, red. W. Pawlik, E. Zakrzewska-Manterys, Uniwersytet Warszawski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa.
Możdżyński Paweł 2008b, *Odmienne stany emocji sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu" nr 7.
Możdżyński Paweł 2008c, *Sacrum – przekroczenie – zaangażowanie w sztuce Althamera, Janin, Kozyry i Żmijewskiego*, „Societas/Communitas. Półrocznik Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego" 2(4)2007–1(5)2008.
Możdżyński Paweł 2008d, *Rytualna sztuka współczesna*, w: *Oblicza religii i religijności*, red. I. Borowik, M. Libiszowska-Żółtkowska, J. Doktór, NOMOS, Kraków.
Możdżyński Paweł 2009, *Laboratorium jest zbudowane. O autonomii sztuki wyrażonej w „Manifeście Nooawangardy"*, http://www.obieg.pl/felieton/14012.
Natalia LL 2004a, *Piramida. Sztuka jako doświadczenie wewnętrzne*, w: *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, red. Natalia LL, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
Natalia LL 2004b, *Punkty podparcia*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004c, *Stany skupienia*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004d, *Luźna przestrzeń*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004e, *Sztuka i wolność*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004f, *Body art i performance*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004g, *Cielesność ciała*, w: *Teksty...,* op. cit.
Natalia LL 2004h, *Ptaki wolności II*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004i, *Seans prywatny (wewnętrzny)* , w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2004j, *Postawa transformująca*, w: *Teksty*..., op. cit.
Natalia LL 2005, *Sny i śnienia*, Galeria Bielska BWA, BWA Wrocław, Galerie Sztuki Współczesnej, Bielsko-Biała, Wrocław.
Nietzsche Friedrich 2006, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
Nowak Andrzej 2009, *Niezwykle rzadkie zdarzenia*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (ulotka towarzysząca wystawie „Niezwykle Rzadkie Zdarzenia / Dystrybucja Nooawangardy. Sztuka / nauka / architektura").
Nowakowska Katarzyna 2007, *„Żmijewski: Sztuka może prowokować", Artur Żmijewski w rozmowie z Katarzyną Nowakowską*, 09.12.2007, http://www.krytykapolityczna.pl/Teksty-poza-KP/Zmijewski-Sztuka-moze-prowokowac/menu-id-129.html.
Nowosielski Jerzy 1989 (wypowiedzi w dyskusji), w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Znak, Kraków.

Nowosielski Jerzy 2003, *Od współczesności do ikony*, w: *Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice (kat. wyst.).
Obrist Hans Ulrich 2004, *Orlan Interviewed by Hans Ulrich Obrist*, w: *Orlan...*, op. cit.
Oksiuta Zbigniew 2007, *Formy procesy konsekwencje. Forms, processes, consequences*, Galeria Arsenał, Centrum Sztuki Współczesnej, Białystok–Warszawa (kat. wyst.).
Olek Jerzy 2005, *Zobaczyć idealnie*, „ARTEON. Magazyn o Sztuce" nr 10 (66).
Olkowski Dorothea 2007, *Przeznaczenie zwierząt i głos primadonny*, w: Kozyra Katarzyna, *In Arts Dreams Come True*, op. cit.
Orlan 1996, *Referat*, tłum. A. Zezoniuk „Magazyn Sztuki" nr 9.
Otto Rudolf 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa.
Paik Nam June 1964, *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*, w: „Fluxus cc five Three" czerwiec.
Paik Nam June, Kenworth W. Moffett (ed.) 1994, *The Electronic Super Highway – Travels with Nam June Paik*, New York, Seoul, and Fort Lauderdale: Holly Solomon Gallery, Hyundai Gallery, and the Lauderdale Museum of Art (kat. wyst.).
Pejić Bojana 1999, [tekst w katalogu], w: Abramović Marina, *Spirit House*, op. cit.
Petri Jakub 2004, *Kategoria estetyczna* iki *w japońskim wzornictwie i architekturze*, w: *Estetyka transkulturowa...*, op. cit.
Pevsner Antoine, Gabo Naum 1977, *Manifest realistyczny*, tłum. A. Jakimowicz, w: *Artyści o sztuce...,* op. cit.
Picabia Francis 1977, *Inny mały manifest*, tłum. E. Grabska, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit.
Piotrowski Piotr 1995, *Ciało artysty*, w: *Jerzy Bereś...,* op. cit.
Piotrowski Piotr 1999, *Znaczenia modernizmu, W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
Piotrowski Piotr 2007, *Sztuka według polityki. Od* Melancholii *do* Pasji, Universitas, Kraków.
Plančić Biserka Rauter 2009, *Pictorial Elaboration of the Sensory and Real*, w: *Making Worlds...*, op. cit.
Płotnicka Anna 2000, *Ciało rozproszone*, w: *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
Podgórzec Zbigniew 1983, *O scenografii teatralnej i malarstwie. Mówi Jerzy Nowosielski. Rozmawiał Zbigniew Podgórzec*, „Dialog" nr 3.
Podgórzec Zbigniew 1985, *Wokół Ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, PAX, Warszawa.
„Polak w szafie" Artura Żmijewskiego i obrazy Sandomierskie, *Debaty Fundacji im. Stefana Batorego* 2007, www.batory.org.pl/doc/Polak_w_szafie.pdf.
Podgórzec Zbigniew 1993, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 2003.
Popczyk Maria 2002, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
Porębski Mieczysław 1986, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Porębski Mieczysław 1989, *Artysta i sacrum*, w: *Sacrum i sztuka*, op. cit.
Prampolini Enrico, Pannaggi Ivo, Paladini Vinizio 1987, *Sztuka mechaniczna*, w: Baumgarth Christa, *Futuryzm*, op. cit.
Prokopiuk Jerzy 2001, *O herezji i heretyckości*, „Albo albo. Problemy Psychologii i Kultury" 2/2001, „Sekty i kulty. Inicjacje, transformacje, herezje".
Ptaszkowska Anka 1998, *Asymetryczny tryptyk o Edwardzie Krasińskim. Drugie Skrzydło*, w: *Edward Krasiński...*, op. cit.
Rajkowska Joanna 2006, ***, w: *W stronę innego. Obserwacje i interwencje*, red. S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice (kat. wyst.).

Rajkowska Joanna 2008, *Śmiertelny psikus*, w: Żmijewski Artur, *Drżące ciała...*, op. cit.
Rancière Jacques 2007, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
Rauchenberger Johannes, Kölbl Alois 2007, *„Tak naprawdę żadnych Madonn nigdy w mojej twórczości nie było". Sztuka jako blasfemiczna analiza społeczeństwa. Z Robertem Rumasem rozmawiają Johannes Rauchenberger i Alois Kölbl*, www.obieg.pl/artmix/artmix17_06.php.
Reinhardt Ad 1960, *Timeless in Asia*, „Art News" January.
Reinhardt Ad 1984a, *Dwanaście zasad dla nowej akademii*, w: *Ad Reinhardt*, wyb., red., tłum. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk.
Reinhardt Ad 1984b, *Sztuka-jako-sztuka*, w: *Ad Reinhardt*, op. cit.
Rejniak-Majewska Agnieszka 2003, *Paula Klee wizja „Kosmiczna" świata i „uczucie religijne" w jego filozofii tworzenia*, w: *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lula, M. Rawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
Rejniak-Majewska Agnieszka 2004, *Późny modernizm i postmodernizm – pytanie o racjonalność sztuki*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" nr 1 (39).
Rennert Susanne 2009a, *On Sunny Days, Count the Waves of the Rhine. Wczesne lata Nam June Paika w Nadrenii (1958–1963),* w: *Nam June Paik...,* op. cit.
Richter Hans 1983, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
Ritzer George 2001, *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. L. Stawowy, MUZA SA, Warszawa.
Ritzer George 2003, *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*, tłum. L. Stawowy, MUZA SA, Warszawa.
Robakowski Józef 2007a, *Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, w: *Józef Robakowski...,* op. cit.
Robakowski Józef 2007b, *Videorozmowy 1989–2005. Ciągle poszukuję świata przyszłości*, wyb. i oprac. K. Roj, w: *Józef Robakowski...,* op. cit.
Robinson David 2006, *Wyznania*, tłum. M. Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.
Rode Dagmara 2003, *Sztuka jako samopoznanie. Rytualne formy Mayi Deren*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, RABID, Kraków.
Rogoś Agata b.d., *Metafizyka, albo sensualna cielesność*, Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki", http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=artysta&more=30.
Rogozińska Renata 2004, *Paradoksy reprezentacji*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 44.
Rogozińska Renata 2009, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
Rogulski-Rogulus Marek 2001, *Śmierć jako technika transcendencji*, w: *Oblicza...*, op. cit.
Rogulski-Rogulus Marek 2002, *Nie musimy być niewolnikami czasu historycznego*, http://free.art.pl/fundacja.tns/.
Rogulski Rogulus Marek 2003, *Przeobrazić system percepcji*, http://free.art.pl/fundacja.tns/.
Rogulski Rogulus Marek 2005, *Ruchy ciała energetycznego. (dokumentacja performance)*, http://free.art.pl/fundacja.tns/.
Ronduda Łukasz 2006a, *Duchowość żenuje. Czyli rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 80.*, w: *W stronę innego...*, op. cit.
Ronduda Łukasz 2006b, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, RABID, Kraków.
Ronduda Łukasz 2008, *Permanentność sztuki, ekstremum rzeczywistości. Rzecz o działalności artystycznej Andrzeja Lachowicza w latach 70.*, w: *Andrzej Lachowicz...*, op. cit.
Ronduda Łukasz 2009, *Niezwykle Rzadkie Zdarzenia / Dystrybucja Nooawangardy*, http://www.csw.art.pl/ns/ 2007program/0506program.htm.

De Rosa Conti V. 1984, *Co to jest performance?*, w: *Performance...,* op. cit.
Rose Barbara (ed.) 1975, *Art-as-art. The Selected Writtings of Ad Reinhardt*, Viking Press, New York.
Rosenau Pauline Marie 1992, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Pricenton University Press, Pricenton.
Rosołowicz Jerzy 1994a, *Teksty, projekty, koncepcje i propozycje działań artystycznych*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa Retrospektywna 16.12.1994–26.02.1995*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski.
Rosołowicz Jerzy 1994b, *Teoria funkcji formy*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa...*, op. cit.
Rosołowicz Jerzy 1994c, *O działaniu neutralnym*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa...*, op. cit.
Rosołowicz Jerzy 1994d, *Neutrdrom*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa...*, op. cit.
Rosołowicz Jerzy 1994e, *Próba odpowiedzi na pytanie: „co to jest świadome działanie neutralne?"*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa...*, op. cit.
Roth Moira 1984, *Zarys historii kalifornijskiego performance*, w: *Performance...*, op. cit.
Rottenberg Anda 1995, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa.
Rotzler Willy 1988, *Konstruktive Konzepte,* ABC-Verlag, Zürich.
Różewicz Tadeusz 1979, *W najpiękniejszym mieście świata*, w: tegoż, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław.
Ruksza Stanisław 2003, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, w: *Sol Invictus...*, op. cit.
Ruksza Stanisław (red.) 2006, *W stronę innego. Obserwacje i interwencje*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice (kat. wyst.).
Rychłowska Irena 1997, *Sztuka pytania. Dyskurs wokół sztuki polskiej lat 90-tych*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa (maszynopis pracy doktorskiej).
Ryczek Justyna 2006, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Rabid, Kraków.
Rylke Jan 2005, *Sztuka i etyka Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca*, „Obieg. Sztuka Aktualna" nr 1 (71).
Ryziński Remigiusz 2004, *Rolanda Barthes'a odkrycie Japonii. Tekst haiku*, w: *Estetyka transkulturowa*, op. cit.
Saj Andrzej 2004, *Znaki obecności*, w: *Teksty...*, op. cit.
Saj Andrzej 2007, *Droga sztuki*, w: *Andrzej Dudek-Dürer...*, op. cit.
Sarzyński Piotr 2005, *Inne fenomeny ducha*, „Polityka" nr 7 (2491), 19 lutego.
Sawicka Marta 2003, *Kandyńskiego religia nowa*, w: *Bóg artystów...*, op. cit.
Schandorf Frede 1961, *TV-Tudors overmand i aktion*, „Politiken" 30.09–1.10.1961.
Scott David, Doubleday Tony 1995, *Zen*, tłum. G. Draheim, I. Jastrzębska-Okoń, Zysk i S-ka, Poznań.
Severini Gino 1988, *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny*, w: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, op. cit.
Shusterman Richard 1998, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
Shusterman Richard 2004, *Estetyka pragmatyczna oraz myśl azjatycka*, tłum. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa...*, op. cit.
Shusterman Richard 2007, *Sztuka jako dramatyzacja*, tłum. W. Małecki, „Sztuka i Filozofia" nr 30.
Sienkiewicz Karol 2006, *W granicach wspólnego obszaru*, www.sekcja.org/miesiecznik.php?id_artykulu=92.
Sikorski Tomasz 1999, *Pytanie i milczenie. Dzieło sztuki jako koan*, http://www.tomaszsikorski.net/tekst°ryg/PYTANIE.htm.

Smithson Robert 1972, (*Typescript*), New York.
Sobota Adam 2000, *Trans... Komunikacja*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 35/36.
Sobota Adam 2004, *Sfery sztuki*, w: *Teksty*..., op. cit.
Sobota Adam 2007, *Fotografie dla autorefleksji*, w: *Andrzej Dudek-Dürer*..., op. cit.
Sokołowska Joanna 2008, *Marek Kijewski, rozm. Joanna Sokołowska*, aneks do pracy magisterskiej Joanny Sokołowskiej pisanej w IHS UW pod kierunkiem Waldemara Baraniewskiego, *Nowa rzeźba lat 80*, Warszawa 2005, w: *Marek Kijewski*..., op. cit.
Sosnowski Kajetan 1975, (głos w dyskusji), w: *Wydawnictwo dokumentacyjne Sympozjum „Interwencje" w Pawłowicach*.
Sosnowski Leszek 2000, *Ekologia a filozofia, sztuka i praktyka* tai-chi chuan, w: *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, red. M. Gołaszewska, Universitas, Kraków.
Sowa Janek 2007, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, www.obieg.pl/text/07022301.php.
Stanisławski Krzysztof, *Irreligia – pytania i odpowiedzi. Dlaczego nie zobaczymy Irreligii w kraju?* http://www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/artykuly.jsp?Typ=detal&Id=1&IdArtykulu=183.
Stanisławski Ryszard 2006, *O kondycji ludzkiej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.
Storr Robert (ed.) 2007a, *Think with the senses, feel with the mind. Art in the Present Tense. 52nd International Art Exhibition*, Vol. I, Marsilio Editori, Venice.
Storr Robert (ed.) 2007b, *Think with the senses, feel with the mind. Art in the Present Tense. 52nd International Art Exhibition*, Vol. II, *Participating Countries. Colateral Events*, Marsilio Editori, Venice.
Storr Robert (ed.) 2007c, *Pages in the Wind a Reader. Texts Chosen by the Artists of the 52nd International Art Exhibition*, Marsilio Editori, Venice.
Stoykow Jane 1993, *Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku*, „Czereja" nr 4.
Strauss Tomas 1984, *Trzy sytuacje modelowe współczesnych działań artystycznych*, w: *Performance*..., op. cit.
Stróżewski Władysław 1989, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, op. cit.
Strzemiński Władysław 1975, *Dualizm i unizm*, w: tegoż, *Pisma*, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
Strzemiński Władysław 1977, *Unizm w malarstwie*, w: *Artyści o sztuce*..., op. cit.
Suchan Jarosław 2006, *Realna iluzja Kantora i inne prawdziwe fikcje*, w: *Teatr niemożliwy*..., op. cit.
Sumedho Ajahn 1981, *Podczas odosobnienia monastycznego w klasztorze Chithurst, luty 1981 roku*, tłum. A. Osiński, http://www.mahajana.net/node/101.
Szabłowski Stach 1997, *Ołowiane ciała (O sztuce Jarosława Kozakiewicza)*, w: *Kozakiewicz Jarosław. zmysłowe/pozazmysłowe,/rozumowe*, red. E. Grządek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Szabłowski Stach 2002, *Pracownia Kowalskiego. Podróż od sztuki do historii sztuki*, w: *Między naturą a kulturą*, red. J. Ciesielska, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
Szabłowski Stach 2003/2004, *Byłam tam. Nieobecna dla ludzi, ale obecna. Z Zuzanną Janin rozmawia Stach Szabłowski*, w: Janin Zuzanna, *Widziałam*..., op. cit.
Szabłowski Stach 2008, *Freestyle – kondensacje*, w: *Marek Kijewski*..., op. cit.
Szabłowski Stach 2009, *Polski Beuys w akcji*, „Kultura", dodatek do „Dziennika. Gazety Prawnej", 27.11.2009.
Szacki Jerzy 2004, *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
Szapocznikow Alina 1998, *Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza*, w: *Alina Szapocznikow 1926–1973*, red. Z Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa.

Szatskich Aleksandra 2000, *Prawdziwy Malewicz*, w: *Klasycy XX wieku...*, op. cit.
Szerszeń Tomasz 2007, *„Documents" 1929–1930*, „Konteksty" nr 3–4.
Szotkowska Olga K. (red.) 2005, *Artur Żmijewski: Co stało się raz nie stało się nigdy*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).
Sztabiński Grzegorz 1994, *Między naturą a kulturą. O „działaniach neutralnych" Jerzego Rosołowicza*, w: *Jerzy Rosołowicz. Wystawa...*, op. cit.
Szukalski Stanisław 1936a, *Statut prywatnej Koedukacyjnej Szkoły Artystycznej „Twórcownia" Stanisława Szukalskiego w Krakowie*, Kraków, maszynopis, w Archiwum M. Konarskiego.
Szukalski Stanisław 1936b, *Projekt zbudowania Duchtyni*, w: *Wykaz prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu Rogate Serce*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa.
Szyjewski Andrzej 2006, *Człowiek w drodze do życia sakralnego; sacrum, rytuał i symbol w koncepcji Victora Turnera*, w: Turner Victor, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. A. Szyjewski, Nomos, Kraków.
Szymańska Beata 2000, *Człowiek i natura w sztuce zen*, w: *Poznanie...,* op. cit.
Szymczyk Adam 1997, *SITE-SPECIFIC SUICIDE albo O SAMOBÓJSTWIE JAKO JEDNEJ ZE SZTUK PIĘKNYCH*, w: *Koji Kamoji*, op. cit.
Śnieciński Marek 2001, *Przestrzeń samodefiniująca się. Instalacje Małgorzaty Kazimierczak*, „Format. Pismo Artystyczne" nr 40 (3–4/2001).
Świda-Ziemba Hanna 1997, *Człowiek wewnętrznie zniewolony*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa.
Świdziński Jan 2006, *Wszyscy mamy kłopoty*, w: *W stronę innego...*, op. cit.
Świtek Gabriela 2005, *Architektura+mowa*, w: *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, op. cit.
Taborska Agnieszka 2007, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
„Taoistyczny Sekret Złotego Kwiatu" oraz „Księga Świadomości i Życia" z komentarzami C.G. Junga i R. Wilhelma (b.d.), tłum. A. Sobota, Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław.
Thomson John 2009, *Zen a sztuka telewizji. Twórczość i idee Nam June Paika*, w: *Nam June Paik...*, op. cit.
Tieng Hien Ngo 1987, *O znaczeniu śmierci sztuki*, tłum. M. Szpakowska, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, op. cit.
Tiszkow Leon 2007, *Spójrz ku domowi*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Tomaszewski Yan 2008, *Artyści u psychologów: Artur Żmijewski i Krzysztof Wodiczko w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej*, www.obieg.pl/text/08062501.php.
Truszkowski Jerzy 2005, *Hard Core Performance*, „ARTEON. Magazyn o Sztuce" nr 10 (66).
Trzupek Jan 2001, *Kilka uwag o popiołach wojny, biologii przemijania i geometrii śmierci*, w: *Oblicza...*, op. cit.
Turner Victor 2005a, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Turner Victor 2005b, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.
Turner Victor 2006, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. A. Szyjewski, Nomos, Kraków.
Turowski Andrzej 2002, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków.
Turowski Andrzej (red.) 2005, *Krzysztof Wodiczko. Pomikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.).
Turowski Andrzej 2006, *Polska, kraj formy osłabionej*, w: *W Polsce, czyli gdzie?*, op. cit.
Ujma Magdalena 2000, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska, A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.

Ujma Magdalena, Kosiewski Piotr 1996, *Intensywne poszukiwanie pełni. Z Grzegorzem Kowalskim rozmawiają Magdalena Ujma i Piotr Kosiewski*, „Kresy. Kwartalnik Literacki", nr 1 (25).
Usakowska-Wolff Urszula, Wolff Manfred 2006, *Wysublimowane okrucieństwo wybitnych osobistości*, http://www.obieg.pl/calendar2006/ww_nitsch.php.
Vasarely Victor 1970, *Plasti-cité. L'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Casterman, Paris.
Viola Bill 1987, *Instalations and Videotapes*, Museum of Modern Art, New York (kat. wyst.).
Viola Bill 1995, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1984*, Thames & Hudson, Anthony d'Offay Gallery, London.
Viola Bill 2007a, *Wniebowstąpienie*, tłum. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola*..., op. cit.
Viola Bill 2007b, *Przejście,* tłum. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola*..., op. cit.
Viola Bill 2007c, *Kwintet zdumionych*, tłum. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola*..., op. cit.
Viola Bill 2007d, *Ocean Without a Shore*, w: *Think with the senses, feel with the mind. Art in the Present Tense. 52nd International Art Exhibition*, ed. R. Storr, Vol. II, *Participating Countries*..., op. cit.
Waite Arthur E. (ed.) 1893, *Collectanea Chemica: Being Certain Select Treatises on Alchemy and Hermetic Medicine*, James Elliott London.
Waniek Henryk 1989, *Glosa o ziemi*, w: *Sacrum i sztuka*, op. cit.
Warpechowski Zbigniew 1984, *Performare*, w: *Performance*..., op. cit.
Wasilewski Marek 1999, *Sztuka nieobecna*, Obserwator, Poznań.
Watts Allan 1997, *Droga zen*, tłum. S. Musielak, Rebis, Poznań.
Ważyk Adam 1973, *Surrealizm. Antologia*, Czytelnik, Warszawa.
Weber Max 1985, *„Obiektywność" poznania w naukach społecznych*, w: *Problemy socjologii wiedzy*, red. A. Chmielecki, PWN, Warszawa.
Weber Max 2002, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
Weber Max 2004, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, tłum. M. Holonda, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
Welsch Wolfgang 1996, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm*..., op. cit.
Welsch Wolfgang 2004a, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, op. cit.
Welsch Wolfgang 2004b, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków.
Welsch Wolfgang 2005, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
Wicherkiewicz Magdalene 2004, *Ciało i wolność*, w: *Teksty*..., op. cit.
Wierzchowska Wiesława 2004, *Rozważania o sztuce i erotyzmie. Z Natalią LL rozmawia Wiesława Wierzchowska*, w: *Teksty*..., op. cit.
Wiktor Tadeusz G. 1994, *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie przez malarstwo*, w: tegoż, *Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków.
Wilber Ken 1997, *Eksplozja świadomości*, tłum. K. Przechrzta, E. Kluz, Wydawnictwo Abraxas, Kraków.
Wilkoszewska Krystyna 1993, *Rytm i forma w sztuce*, „Sztuka i Filozofia" nr 6.
Wilkoszewska Krystyna 2004, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: *Estetyka transkulturowa*, op. cit.
Wisłocki Sebastian 2001, *Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1:1, niż malować. Paweł Althamer w rozmowie z Sebastianem Wisłockim*, www.magazynsztuki.pl/stare_ zasoby/archiwum/archiwum/nr_27/archiwum_nr27_ tekst_1.htm.

Witkiewicz Stanisław I. 2002, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, PIW, Warszawa.
Witkowska Sylwia 2006, *David Nebreda – sztuka, czy szaleństwo?*, http://www.obieg.pl/text/sw_nebreda.php.
Wodiczko Krzysztof 1995, *Projekcja publiczna*, w: *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (kat. wyst.).
Wodiczko Krzysztof 2005a, *Rozbroja*, w: *Krzysztof Wodiczko...*, op. cit.
Wodiczko Krzysztof 2005b, *Rzecznik obcego*, w: *Krzysztof Wodiczko...*, op. cit.
Wodiczko Krzysztof 2005c, *Laska tułacza*, *Krzysztof Wodiczko...*, op. cit.
Wróblewska Hanna 2006, *Nie Tadeusz Kantor...*, w: *Teatr niemożliwy...*, op. cit.
Zeidler-Janiszewska Anna 2006, *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy*, w: *Wiek awangardy*, op. cit.
Ziarkiewicz Ryszard 1995, *Nie mam na celu zbawienia świata*. Wywiad udzielony przez Roberta Rumasa Ryszardowi Ziarkiewiczowi 1995, „Magazyn Sztuki" nr 2–3.
Zielińska Joanna b.d., *Posłuszne ciało? Autoagresja: agresja wymierzana przeciwko sobie – własnemu ciału,* http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=teoria&more=9.
Zielińska Monika 1993, *Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku*, „Czereja" nr 4.
Zugazagoitia Julian 2004, *Orlan: The Embodiment of Totality?*, w: *Orlan...*, op. cit.
Zwolińska Krystyna 1989, *Sztuka a modlitwa*, w: *Sacrum i sztuka*, op. cit.
Zydorowicz Jacek 2005, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa.
Žižek Slavoj 2008, *Jak czytać Lacana?*, tłum. J. Kutyła, w: tegoż, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
Żmijewski Artur 1993, *Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku*, „Czereja" nr 4.
Żmijewski Artur 2005, *Praca ze światem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski. 17 lipca 2003 Mexico City*, w: *Paweł Althamer zachęca*, op. cit.
Żmijewski Artur 2006a, *Ulubiona teoria sztuki (fragment)*, w: *Teatr niemożliwy. Performatywność...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2006b, *Przeciw „Teatrowi niemożliwemu"*, www.obieg.pl/event/azhw_zmijewski.
Żmijewski Artur 2007a, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna" nr 11–12.
Żmijewski Artur 2007b, *Polityczne gramatyki obrazów*, w: Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
Żmijewski Artur 2008a, *Po prostu reagujemy. Z Jackiem i Katarzyną Adamas rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008b, *Bródnowska nirwana. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008c, *Pieśń skórzanego worka. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008d, *Mówi brat święty Paweł zwany Piotrem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008e, *Łona otwieranie i ciemność. Z Krzysztofem Bednarskim rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008f, *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamanem rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.

Żmijewski Artur 2008g, *Jest równość, choć nie ma równych. Z Grzegorzem Kowalskim rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008h, *Z wiaderkami świńskim truchtem. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008i, *Chodzą sobie idealni. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008j, *Czystość, jasność, zachwyt. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008k, *Artysta nie może być odpowiedzialny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.
Żmijewski Artur 2008l, *Obdarzony skowytem z niebios. Z Romanem Stańczakiem rozmawia Artur Żmijewski*, w: tegoż, *Drżące ciała...*, op. cit.

Indeks nazwisk

Abakanowicz Magdalena 93, 101, 102, 106–108, 111, 125, 168, 169, 239, 240
Abramović Marina 149, 152, 153, 168, 175, 176, 184–186, 289
Acconci Vito 95
Adamas Jacek 16, 234, 235
Adamas Katarzyna 234, 235
Adorno Theodor 191, 220, 278, 283
Althamer Paweł 66, 106, 118, 125–128, 137, 139, 140, 154, 163, 168, 172, 179–181, 188, 189, 203, 206–208, 211, 212, 227, 228, 243, 286
Apelles 263
Arévallo Antonio 72
Arp Hans 106–108, 165
Artaud Antonin 155
Atlan Jean 85

Bajek Zbigniew 89
Bakke Monika 157, 158, 271, 272
Ball Huga 219
Bałka Mirosław 60, 185, 186, 205
Banasiak Bohdan 79
Banasiak Jakub 50, 253
Baraniewski Waldemar 70, 86
Bartelik Marek 99, 104, 105
Barthes Roland 33, 225
Bartoš Peter 204
Bataille Georges 10, 15, 25–27, 63, 64, 67, 69, 70, 159, 161, 188, 246–248, 288
Baudrillard Jean 10, 15, 34, 35, 45, 46, 50, 143, 177, 197, 291
Baumaister Wili 85
Bauman Zygmunt 10, 15, 34, 36, 37, 39, 43, 44, 50, 64, 79, 143, 145, 194, 197, 244, 245, 286, 287
Baumgart Anna 138
Baumgarth Christa 53, 70, 73, 92, 124, 171, 199, 200, 219–221, 238–240
Baworowska Barbara 273–275
Bednarski Krzysztof 71, 168, 186, 208
Bell Daniel 10, 15, 36, 39, 43–45, 50, 194, 217, 244, 287, 291
Bendyk Edwin 255
Benedit Lois F. 203
Benka Urszula U.M. 53
Berdyszak Jan 275
Bereś Jerzy 103, 104, 149, 150, 193, 225–227
Berswordt-Wallrabe Kornelia 203
Berti Simone 112
Beuys Joseph 56, 57, 63, 94, 97, 99, 125–128, 167, 187, 188, 191, 192, 205, 211, 212, 218, 223–225, 227, 240, 259, 260, 284, 286, 289
Birnbaum Daniel 72, 73, 112, 133, 134, 148, 204, 215
Bissier Julius 127
Boccioni Umberto 53, 70, 73–75, 92, 119, 124, 127, 171, 239
Bodhidharma 130
Bohr Niels 265
Boltanski Cristian 63
Borkowski Grzegorz 206
Borusiewicz Mirosław 116–118

Borzękowska Anna 58
Bourdieu Pierre 9, 10, 15, 17, 20, 21, 40–43, 49, 142, 198, 210, 219, 236, 237, 258, 291
Boyle Jerry 68
Brach-Czaina Jolanta 70, 109, 144
Brâncuşi Constantin 70, 85, 86, 97
Branicka Monika 108, 111, 112
Braque Georges 89
Brenson Michael 111
Breton André 200, 239, 241
Brettel Richard R. 139
Brion Marcel 81, 84, 260
Brogowski Leszek 85, 89, 168, 176, 191, 261, 262
Bruszewski Wojciech 55, 56
Bürger Peter 278
Bujnowska Teresa 261
Burden Chris 192
Buszko Anna 87

Cage John 129, 130, 203, 282, 283
Caillois Roger 247, 248
Carlson Malvin 27, 250, 282
Carneci Magda 70, 86
Carrà Carlo 84, 119, 165
Caspari Arthus 167, 168
Castaneda Carlos 125, 179
Celant Germano 97, 106
Chaimonovicz Marc 209
Chalumeau Jean-Luc 92
Chardin Teihard de 256
Chekrygin Vasily 89
Chen Li 134
Chlebnikow Welimir 277
Chotkowski Łukasz 153
Chusuwan Amrit 132
Cibulka Hans 58
Cichocki Sebastian 64, 233, 234, 251
Cieślar Elżbieta 70
Clair Jean 159, 160, 193
Clement Catherine 167
Clifford James 245–249
Conquergood Dwight 250
Cox Rene 68
Cristeva Julia 155
Cros Caroline 154–156
Cunningham Merce 282
Czarnowski Stefan 22–24, 27, 50, 285
Czasznik Ilia 90
Czekalska Tatiana 116, 117
Czerni Krystyna 67, 193

D'Armagniac Ben 192
Dali Salvadore 166, 241
Daniels Dieter 129
Danto Arthur 19, 21, 201, 284
Dąbkowska-Zydroń Janina 96, 123, 200, 220, 223, 242, 246, 247, 278
Delacroix Eugene 245
Deleuze Gilles 228
Denis Maurice 98
Derrida Jacques 10, 15, 37, 38, 48, 79, 80, 119–122, 145, 146
Descampes Christian 79
Deutsche Rosalyn 214
Dewey John 211
Didi-Huberman Georges 241
Domanowska Eulalia 167
Doubleday Tony 209
Dubuffet Jean 92
Duchamp Marcel 203
Dudek-Dürer Andrzej 93, 128, 171, 172, 174, 176, 204, 205
Dudek Zenon W. 28
Dürer Abrecht 171, 172
Dufrenne Mikel 225
Durand Regis 69, 156
Durkheim Emile 248
Dziamski Grzegorz 98, 165, 167, 192, 203, 209, 281, 282

Eckhart Mistrz 90, 282
Eco Umberto 18, 96, 135, 136, 259, 282, 283
Einstein Albert 259, 264, 265
Eliade Mircea 10, 11, 15, 23–25, 27–31, 37, 38, 50, 63, 64, 76, 97, 101, 103–105, 118, 119, 121, 122, 125–127, 151, 156, 157, 160–162,

172, 176, 184, 187, 188, 193, 208, 245, 283, 285–287
Ernst Max 278, 279
Estienne Charles 84

Favaretto Lara 112
Filonov Paweł 89
Finley Karen 68
Fisher-Lichte Erika 153, 162, 198, 203, 212
Fisher Hervé 224, 250
Flanagan Bary 275
Florenski Paweł 75, 173, 174
Foucault Michel 145, 146, 228
Foster Hal 157, 158, 250
Fox Terry 154, 192
Freud Sigmunt 47, 169, 240, 241, 244
Frohner Adolf 152

Gabo Naum 84, 199
Gabriel Else 152
Gajewski Henryk 191
Gennep Arnold van 10, 15, 21, 23, 24, 27, 29, 50, 216
George (Passmore George) 204
Giddens Anthony 33, 34, 36, 37, 39, 40, 50, 144, 145, 161, 194, 217, 244
Gieraga Andrzej 262
Gilbert (Prousch Gilbert) 204
Gillen Eckhart 152
Giżycki Marcin 19, 100, 192, 204
Gober Robert 68
Goethe Johann Wolfgang von 75, 76
Gogh Vincent van 164
Goldberg Rose Lee 95, 153, 185
Golec Leszek 116, 117
Golka Marian 216, 291
Gołkowska Wanda 211, 261
Gombrich Ernst 219
Gorczyca Łukasz 55, 149, 170
Gorky Arshile 85
Gorządek Ewa 75, 173, 227, 277, 278, 280
Gottlieb Adolph 124
Gova Sabine 190, 191
Goździewski Marek 280, 281
Górna Katarzyna 227
Graevenitz Antje von 192
Greenberg Clement 99
Grimm bracia (Wilhelm Karl, Jacob Ludwig Karl) 58
Grof Stanisław 180
Gropius Walter 84, 85
Grüningen Berchtold von 83
Grynczel Dorota 88, 262, 266
Gryt Alojzy 100, 263
Grzonka Patricia 74
Gustowska Izabella 150
Guzek Łukasz 97, 106, 109–112, 130, 131, 250, 280, 282, 283
Gyatso Gonkar 133

Hajos Tibor 193
Hanusek Jerzy 149
Harrison Charles 106, 109
Hartwich Dorota 211
Hasior Władysław 101–103
Heartney Eleanor 68–70, 154
Hegel Georg W.F. 201
Heisenberg Warner 265, 266
Heitzer Michael 110
Herzogenrath Wulf 129
Hilbert David 259
Hiller Karol 89
Hoffmann Justin 57, 163
Holt Nancy 110
Honnef Klaus 203
Huizinga Johan 25, 141–144
Huxley Aldous 90, 180

Jabłońska Elżbieta 204
Jaguer Eduard 123, 223
Jakubowicz Rafał 63, 102, 185, 212, 213
Jan od Krzyża św. 149
Janco Marcel 202
Janicka Janina 122, 123, 166, 219, 241, 279
Janin Zuzanna 61–63, 190
Jarema Maria 151

Jaroszyński Piotr 75, 87
Jaspers Karl 90
Jawłowska Aldona 39, 40, 219, 286
Jedliński Jaromir 94, 132, 223, 224
Jędrowski Przemysław 58
Judd Donald 19
Jung Carl G. 23, 38, 66, 67, 82, 105, 169, 170, 172, 184, 191, 240, 244, 287, 288
Jurecki Krzysztof 93, 163, 171, 204, 205
Jurgielewicz Magdalena 267
Juszczak Wiesław 86

Kac Eduardo 267, 268
Kamoji Koji 98, 131, 132, 175, 260
Kandyński Wasyl 54, 76, 83–87, 128, 175, 261, 279, 289
Kaniowska Katarzyna 239, 247
Kant Immanuel 239
Kantor Tadeusz 55, 63, 100, 102, 166, 182, 183, 190, 198, 199, 201, 202
Kapleau Philip 54
Kaprow Allan 242
Kapusta Janusz 238, 264
Kardasz Magda 180, 207
Kazimierz Wielki 221
Kijewski Marek 75, 76, 128, 172–174, 227, 277, 278, 280, 281, 284, 286
Kirchner Hanna 101, 103
Kisielewski Andrzej 124, 128, 135
Klaman Grzegorz 122, 148, 158, 159, 238
Klee Paul 71, 72, 83, 87, 92, 103, 139, 175
Klein Yves 76, 84, 128, 263
Kluszczyński Ryszard W. 11, 74, 147, 162, 193, 198, 210, 220, 277, 280
Knut Mieczysław 175
Kocur (Malinowska Małgorzata) 172–174, 227, 280
Kölbl Alois 65, 66, 214
Kolondra Beata 205
Kołakowski Leszek 90
Kopernik Mikołaj 221
Kosiewski Piotr 203
Kostołowski Andrzej 82, 83, 100, 103, 104, 110, 149, 171, 193, 226, 263
Kostyrko Teresa 124, 126
Kosuth Joseph 19, 249, 250
Kotula Adam 71, 83–86, 106, 124, 127, 167, 262, 265, 266
Kowalczyk Iza (Izabela) 68, 145, 146, 148, 150, 204, 228–231
Kowalska Bożena 76, 81, 83, 84, 86–88, 93, 115, 118, 128, 175, 203–205, 211, 238, 260–267
Kowalski Grzegorz 180, 186, 188–190, 203, 229
Kozakiewicz Jarosław 98, 104, 162, 273
Koziara Jarosław 115, 116
Krakowski Piotr 71, 83–86, 106, 124, 127, 167, 262, 265, 266
Krasiński Edward 263
Krawczyk Joanna 155, 156
Kristoferson Kris 234
Król Anna 60, 61, 152
Krukowski Wojciech 102, 108
Krzysztan Marian 170, 244, 273
Kuhn Thomas 239
Kulik Zofia 228, 229
Kurant Agnieszka 255–257
Kuryluk Ewa 58
Kuspit Donald 97, 98

Lacan Jacques 66, 79, 80, 228, 234, 240
Lachowicz Andrzej 53, 71, 93, 148
Lameński Lechosław 221, 222, 249
Latham John 99, 100
le Bon Laurent 154–156
Legutko Ryszard 230
Leiris Michel 246, 247
Lenin Włodzimierz 249
Lévi-Strauss Claude 247
Lewandowski Roman 61, 62
Libera Zbigniew 137, 140, 177, 178, 251
Lissitzky El 90
Long Richard 112
Loyola Ignacy św. 176

Lubiak Jarosław 242, 243
Luksemburg Róża 90
Lustych Jarek 112–115, 206
Luter Marcin 65
Lyotard Jean-François 15, 48, 49, 53, 156, 239

Ładnowska Janina 87, 98, 132, 263, 264
Ławniczak Agata 64

MacCannell Dean 36, 39
Maciejewski Mariusz 188, 189
Magritte René 279
Makowska Urszula 112, 113
Malewicz Kazimierz 54–56, 73–76, 81–84, 87, 89, 92, 114, 124, 128, 165, 174, 175, 202, 220, 260, 277, 284, 289
Malraux André 124
Małkowska Monika 93
Manet Édouard 151
Manzoni Piero 158
Mao-lin Yang 133
Mapplethorpe Robert 68–70
Marc Franz 53, 83, 84
Maria Walter de 48, 112
Marinetti Filippo 73, 199, 200, 219, 220, 238
Markiewicz Jacek 66–68
Marquard Odo 10, 15, 35, 36, 46, 47, 49, 50, 209, 284, 287, 289
Matisse Henri 89
Matta Roberto 85
Matuchniak-Krasuska Anna 43, 50, 231
Mazur Adam 256, 258
Mazurkiewicz Roman 9, 64, 71, 98, 128, 170
McLuhan Marshall 38, 39, 155
Merton Thomas 83
Michalski Cezary 230
Michalski Jan 230
Michałowska Maria 76
Mickiewicz Adam 221
Mifflin Margot 192
Miglietti Francesca A. 153
Mikina Ewa 232, 233
Mikołaj z Kuzy 10, 77–79
Miró Joan 85
Moffett Kenworth W. 131
Mondrian Piet 81, 83, 84, 86, 87, 89, 114, 128, 139, 260, 277, 289
Mookerjee Ajit 128
Morawski Stefan 192
Morgan Stuart 185
Morphy Howard 139
Morris Robert 110, 111
Movin Lars 129–131
Mühl Otto 152
Munch Edvard 164
Murak Teresa 108, 109, 111, 112
Mussolini Benito 167
Mytkowska Joanna 252

Natalia LL 71, 93, 98, 115, 128, 138, 147, 148, 162, 169–171, 176, 193, 198, 243, 244, 273
Navarro Iván 72
Nebreda David 152, 153
Nietzsche Friedrich 11, 45, 63, 73, 84, 107, 135, 140, 195–197, 239, 246, 287
Nitsch Herman 57, 58, 64, 152, 190, 213, 222
Niżyński Wacław 137
Novak Zoltan 72
Nowak Andrzej 255, 257
Nowakowska Karolina 252
Nowosielski Jerzy 9, 64, 71, 87, 90, 97, 98, 122, 123, 128, 164, 170, 174, 182, 229

Oksiuta Zbigniew 268–272
Oldenburg Claes 227
Olek Jerzy 260, 262
Ondák Roman 112
Ontani Luigi 193
Oppenheim Dennis 95, 112
Oranniwesna Nipan 132
Orlan 69, 70, 154–157, 289
Otto Rudolf 21–23, 159, 160, 193

Paik Nam June 57, 128–131, 163, 167, 168, 192, 284, 286
Paladini Vinizio 73, 74
Pane Gina 152
Pannaggi Ivo 73, 74
Pape Lygia 72
Pawłowski Andrzej 95
Pevsner Antoine 84, 199
Piasecki Michał 256
Picabia Francis 53, 119, 200
Picasso Pablo 89, 124, 127, 139
Piłsudski Józef 221
Ping Huang Yong 134
Pinińska Maria 193
Piotrowski Kazimierz 67
Piotrowski Piotr 149, 152, 228, 229
Plančić Biserka Rauter 72
Planck Max 266, 270
Pliniusz 263
Płotnicka Anna 147, 162
Podgórzec Zbigniew 9, 64, 71, 88, 90, 97, 98, 122, 128, 164, 182, 229
Podrazik Władysław 9, 64, 71, 98, 128, 170
Pollock Jackson 124, 127, 139, 167, 281
Popczyk Maria 139, 191
Porębski Mieczysław 22, 23, 241, 285
Prampolini Enrico 73, 74
Prigogine Ilya 255
Prokopiuk Jerzy 28, 29
Protogenes 263
Puchała Marek 211

Raczko Julian 261
Rafael Santi 139
Rajkowska Joanna 55, 140, 149, 158, 170, 207, 208, 227, 289
Rancière Jacques 218, 236, 237, 258
Rauchenberger Johannes 65, 66, 214
Raushenberg Robert 282
Redko Kliment N. 90
Rehberg Vivian 154–156
Reinhardt Ad 54, 83–85, 89
Rejniak-Majewska Agnieszka 87, 103
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 77
Rennert Susanne 57, 129, 131, 163, 168, 192
Richter Hans 54, 70, 82, 165, 199, 200, 202, 219, 220, 241
Rinzai (Lin-Chi) 209
Robakowski Józef 74, 75, 92–95, 205, 261
Robinson David 125
Rogozińska Renata 54, 74–77, 82, 89, 90, 124, 227
Rogulski-Rogulus Marek 61, 94, 95, 101, 153, 154
Ronduda Łukasz 56, 71, 137, 254, 256, 258, 267, 278, 280, 281
Rosa Conti Viana de 138, 162, 190, 191
Rose Barbara 89
Rosenau Pauline Marie 37
Roth Moira 154
Rothko Mark 124, 128, 175, 289
Rotzler Wili 128
Rouault Georges 89
Różewicz Tadeusz 151
Rumas Robert 65, 66, 68, 213
Rychłowska Irena 80, 131
Ryczek Justyna 69, 156, 211
Rylke Jan 116, 117

Sade Donatien-Alphonse-François de 70
Saint-Simon Henri 287
Saraceno Tomas 72, 107
Sarzyński Piotr 206
Schelling Friedrich W.J. von 61
Schneemann Carolee 193
Schwarzkogler Rudolf 60, 152, 222
Scott David 209
Sedlak Włodzimierz 244, 273
Serano Andreas 68–70
Severini Gino 70, 87, 119, 265
Schoenmaekers Mathieu 86
Shusterman Richard 47, 48, 50
Sienkiewicz Karol 188, 189, 203
Sikorski Tomasz 80, 131
Simon Janek 255

Smithson Robert 106, 109, 110
Sobczak Sławomir 93
Sobota Adam 19, 172
Sokołowska Joanna 173
Sokrates 85
Soleri Paulo 239
Sooja Kim 128, 176
Sosnowski Kajetan 93, 266
Sowa Janek 234
Stanisławski Krzysztof 68
Stanisławski Ryszard 102
Stańczak Roman 71, 175, 181
Steiner Rudolf 75, 172–174
Štembera Petr 192
Still Clyfford 124
Storr Robert 132, 133
Strauss Tomas 204
Strawiński Igor 137
Strzemiński Władysław 261, 262
Suchan Jarosław 203
Sumedho Ajahn 133
Swift Jonathan 112
Szabłowski Stach 61, 62, 104, 126, 173, 174, 190, 212, 228, 230
Szacki Jerzy 250
Szapocznikow Alina 60, 152, 167
Szerszeń Tomasz 245, 248
Szewczenko Aleksiej 89
Szotkowska Olga 252
Szukalski Stanisław (Stach z Warty) 221, 222, 249
Szymańska Beata 107, 118, 130

Świda-Ziemba Hanna 219
Świdziński Jan 201
Świtek Gabriela 215, 216

Taborska Agnieszka 122, 123, 138, 166, 241
Tatlin Vladimir 89
Teresa od Dzieciątka Jezus św. 149
Teresa Wielka św. 149
Thomson John 129
Tieng Hien Ngo 201
Tiszkow Leonid 204
Tobey Mark 127
Tokarska-Bakir Joanna 252, 253
Tomaszewski Yan 138, 252, 253
Treliński Jerzy 263
Truszkowski Jerzy 154
Trzeciakowski Zbyszko 154
Trzupek Jan 151
Tudor David 282
Turell James 110
Turner Victor 10, 15, 26, 27, 50, 160, 285
Turowski Andrzej 54–56, 74, 76, 82, 93, 220, 231, 232
Tzara Tristan 70, 219

Ujma Magdalena 153, 185, 203
Ulay 152, 168, 175, 185, 191
Usakowska-Wolff Urszula 57, 65
Utrillo Maurice 164

Vasarely Victor 265
Verheyen Jef 203
Viola Bill 56, 77, 105, 128, 183, 184, 190, 242, 243
Volz Johan 72, 73, 112, 133, 134, 148, 204, 215
Vostell Wolf 205

Wacquant Loïc J.D. 20, 41
Waite Arthur E. 208
Warhol Andy 46
Warpechowski Zbigniew 182, 192, 193
Wasilewski Marek 93, 275
Wasilkowska Aleksandra 256
Watts Allan 209
Ważyk Adam 239
Weber Max 18, 33
Welsch Wolfgang 10, 15, 19, 35, 36, 48, 50, 126, 177, 239
Węgłowski Apoloniusz 88, 265
Wierzchowska Wiesława 149
Wiktor Tadeusz 90, 261
Wilber Ken 61, 253
Wilkoszewska Krystyna 96
Wisłocki Sebastian 206

Witkacy (Witkiewicz Ignacy S.) 70, 73, 127, 166
Witkowska Sylwia 152, 153
Wodiczko Krzysztof 137, 214–216, 227
Wolff Manfred 57, 65
WoodPaul 106, 109
Woods Lizz 115
Wójcik Julita 204
Wróblewski Andrzej 63

Zarębski Krzysztof 167
Zeidler-Janiszewska Anna 192
Zhen Chen 133, 211
Ziarkiewicz Ryszard 65
Zielińska Monika 138, 189
Zimbardo Philipp 251
Žižek Slavoj 67, 79, 80, 210
Zugazagoitia Julian 155, 156
Zydorowicz Jacek 58, 65, 66, 122, 152, 158, 193, 213, 222, 223, 228

Żebrowska Alicja 148, 171, 174
Żmijewski Artur 16, 53, 55, 58, 59, 64, 66, 67, 71, 106, 118, 125, 126, 137, 139, 140, 149, 158, 159, 163, 168, 170, 175, 177–181, 186, 188, 189, 207, 212, 213, 227–230, 233–236, 238, 243, 251–253, 257, 271