

TANATOLOGIA

STOSOWANA

SZTUKI

WSPÓŁCZESNEJ'

PAWEŁ MOŹDŻYŃSKI

WSTĘP: FASCYNACJA ŚMIERCIĄ

W ANTYSTRUKTRALNYM WYMIARZE SZTUKI



**ŚMIERĆ - JAK WIADOMO - BYŁA BARDZO WAŻNYM TEMATEM SZTUKI
OD ZAWSZE. POKAZYWANO RÓŻNE RODZAJE UMIERANIA, PRZYJMO-
WANO RÓŻNE PUNKTY WIDZENIA, POSŁUGUJĄC SIĘ METODAMI I TECH-
NIKAMI CHARAKTERYSTYCZNYMI DLA TRADYCJI KULTUROWYCH I ROZ-
MAITYCH EPOK, STYLÓW I SZKÓŁ. CZY SZTUKA W EPOCE KONSUMPCJI
KONTYNUUJE TE DAWNE TANATOLOGICZNE ZAINTERESOWANIA? ABY
WPROWADZIĆ W TEMAT, WSPOMNĘ O KILKU PRZEDSIĘWZIĘCIACH.**

Artyści skupieni w kole Akcjonistów Wiedeńskich chętnie okaleczali swe ciała. Wielokrotnie igrali ze śmiercią. Jeden z nich – Rudolf Schwarzkogler – w trakcie swojej ostatniej akcji popełnił samobójstwo wyskakując przez okno (1969). Inny akcjonista – Herman Nitsch – od lat 80. prowadzi Orgiastyczno-Misteryjny Teatr mający siedzibę w starym zamku. Tam odbywają się swoiste „dionizyjskie święta”, w trakcie których uczestnicy zabijają zwierzęta, polewają się krwią i tarzają się w ich wnętrznościach. Z kolei Damien Hirst, jeden z „topowych” artystów początków XXI wieku, wystawia w galeriach w szklanych skrzyniach ciała przepołowionych zwierząt z widocznymi wnętrznościami. Też Marina Abramović, znana współczesna performerka, ociera się o śmierć w swoich przedsięwzięciach. W jednej ze swoich akcji zagrała w „rosyjską ruletkę” – kiedy nabitego kolta przystawiła do skroni – w ostatniej chwili performans przerwał dyrektor galerii. Jak widać z tych kilku przykładów, współcześni artyści na różne sposoby próbują się otrzeć o śmierć. Sądzę, że śmierć w sztuce XX i XXI wieku jest obiektem prawdziwej fascynacji.

Zanim jednak przejdę do bardziej szczegółowego opisu dzieł i ich interpretacji, w kilku słowach scharakteryzuję moją perspektywę teoretyczno-badawczą. Uważam, że sztuka funkcjonuje jednocześnie w sferze struktury i antystruktury współczesnego społeczeństwa². Częścią antystrukturalnego wymiaru pola sztuk plastycznych³ w XX i XXI wieku jest swoiste zafascynowanie zjawiskiem śmierci, które chciałbym w niniejszym tekście szkicowo zbadać. Materiałem będą dla mnie różne opisy wybranych przeze mnie dzieł (akcji, instalacji, fotografii itp.) jak też innych wypowiedzi artystów (np. wywiadów), w których istotne jest zainteresowanie problematyką śmierci.

1. AKCJE I INSTALACJE

Jednym z najważniejszych artystów drugiej połowy XX wieku był Joseph Beuys. Ten performer w trzygodzinnej akcji zatytułowanej *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi* (1965) tłumaczył martwemu zającowi trzymanemu na kolanach znaczenie swojej twórczości, przy czym artysta głowę miał pokrytą miodem i złotymi płatkami, a do prawej stopy przywiązał sobie żelazną podeszwę, do lewej – filcową. Poszczególne elementy tej akcji Beuys tłumaczył w sposób następujący:

Zając ma pewne cechy wspólne z jeleniem, lecz różni się od niego zasadniczo w kwestiach dotyczących krwi. Podczas gdy główną sferą ciała jelenia jest partia od środka tułowia ku głowie, to zając zależny jest od dolnej partii ciała, a więc w szczególności posiada on odniesienia do kobiet, narodzin i menstruacji, a ogólnie rzecz ujmując do chemicznego przetwarzania krwi. Kiedy zając drąży w ziemi swą formę, ujawnia wobec nas akt wcielenia. Zając wciela się sam w ziemię, to znaczy osiąga to, co my, ludzie, możemy osiągnąć jedynie w myśleniu: zając drapie, wpycha i wbija się sam w MATERIE (ziemię), i poprzez tę pracę jego myślenie staje się wyostrome, a w efekcie przekształcone i staje się rewolucyjne. Nakładając miód na swą głowę w jasny sposób czynię coś, co odnosi się do myślenia. [...] W ten sposób charakter myślenia zbliżonego do śmierci staje się ponownie żywotny, gdyż miód jest niewątpliwie substancją żywą (Beuys 1990: 48-49).

Warto dodać, że duży wpływ na twórczość Beuysa miały jego osobiste doświadczenia z okresu II wojny światowej kiedy był pilotem Luftwaffe i został zestrzelony nad terytorium Krymu. Jak twierdził, przeżył dzięki Tatarom Krymskim i ich praktykom uzdrawiania:

Zostałem odnaleziony we wraku mego samolotu w kilka dni później [po katastrofie – PM] przez klan wędrownych Tatarów. Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące voda, słowo oznaczające

wodę. Następnie filc ich namiotów oraz ostry, gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je (Beuys 1990: 27).

Beuys – nazywany szamanem sztuki XX wieku – traktował to przeżycie w kategoriach zetknięcia się ze śmiercią i powtórnych narodzin. Miało ono charakter alternacyjny. Dzięki niemu zajął się po wojnie sztuką, wciąż w swoich akcjach i rzeźbach używał tłuszczu i filcu, które w swoistej mitologii artysty uchodziły za nośniki życia. Także w wyżej opisanym performensie, wykorzystując filc, wrócił do swoich doświadczeń wojennych. Dodatkowo wymiar transgresyjny zaznaczała obecność nieżywego zwierzęcia. Tłumacząc swą twórczość nieżywemu zającowi przełamał granice dzielące człowieka i zwierzę, jak też świat żywych i umarłych. Złoto i miód – substancje cenne w różnych tradycjach religijnych – podkreślały duchowy wymiar przedsięwzięcia. Beuys wykroczył poza świat struktury i wszedł – jak sądzę – w obszar liminalny, co dodatkowo uwidacznia się w wyżej przytoczonym ezoterycznym komentarzu artysty.

Nieżywe zwierzęta są wykorzystywane przez różnych artystów do dziś – na przykład Katarzyna Kozyra, jedna z głównych przedstawicielek tzw. sztuki krytycznej, ważnego nurtu polskiej sztuki przełomu XX i XXI w., w *Piramidzie zwierząt* (1993) ustawiła kolejno na sobie wypchane ciała: konia, psa, kota i koguta, co było odwołaniem do bajki braci Grimm *Czterej muzykanci z Bremy*⁴. Wszystkie ciała zwierząt wypatroszyła i wypchała. Żywą klacz, przeznaczoną na rzeź kupiła i w rzeźni – zgodnie z obowiązującą procedurą – własnoręcznie uśmierciła. Proces zabijania artystka sfilmowała i dołączyła do rzeźby. Na podstawie wypowiedzi autorki można wskazać trzy aspekty śmierci, które odkrywa *Piramida zwierząt*:

1) Powszechne uwikłanie w śmierć i zabijanie. Wszyscy w jakiś sposób uczestniczymy w zadawaniu śmierci – np. poprzez przyswajanie białka zwierzęcego. Ta rzeźba, jak mówiła Kozyra, jest „Pomnikiem 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 2008a: 187). Jak przyznała artystka, procesowi twórczemu towarzyszyły silne emocje:

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 2008b: 195).

2) Splot przeżyć związanych z chorobą z doświadczeniem zabijania. Siła doznań psychicznych towarzyszących tworzeniu *Piramidy* wzmoczona została przez nowotwór, z którym wówczas artystka się zmagiała. Doświadczenia ciężkiej choroby, która mogła skończyć się śmiercią, splotły się z zabiciem klaczy (*nota bene* noszącej imię Kasia). Kozyra stwierdziła, że „wykorzystała” swoją chorobę w procesie twórczym (Żmijewski 2008a: 194)⁵.

3) Obnażenie funkcjonowania „przemysłu śmierci”. *Piramida zwierząt* przypomina, że śmierć zadawana zwierzętom we współczesnym świecie uległa uprzemysłowieniu, jest włączona w procesy rynkowe. Dobrze ilustruje ten aspekt wypowiedź artystki:

Koń padł i musimy działać dalej, bo coś trzeba zrobić z tą kupą mięcha. Weterynarz mówił, że skoro został uspioony, 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. Potrącał mnie, jeszcze zdjęcia robiłam, a oni z nożykami, włączając na mnie z kubelkami – ciach, ciach, ciach... obrali, szkielet został (Żmijewski 2008a: 190).

4) Sprowokowanie rytualnych aktów podtrzymujących status quo. Artystka dotykając tabu śmierci sprowokowała gwałtowną falę krytyki, którą można – jak sądzę – interpretować w kategoriach rytualnych aktów chroniących społeczne status quo, co z kolei pogłębiło traumatyczne doświadczenia artystki:

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. Przesłałam 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

napuszczalam wody do wanny. Czułam się skrzywdzona i kompletnie niezrozumiana (Żmijewski 2008a: 195).

Innym rodzajem ucieczki od liminalnego znaczenia *Piramidy* i podtrzymywania sfery strukturalnej był odbiór czysto estetyczny, zupełnie pomijający problem śmierci, co Kozyra zauważyła w zachowaniu wielu bywalców galerii oglądających jej pracę.

Opis pracy, procesu twórczego i stanu psychicznego artystki, jak uważam, świadczy o tym, że tworząc *Piramidę* Kozyra dokonała transgresji – wyszła z obszaru strukturalnego, sfery uzgodnionej rzeczywistości, weszła w sferę antystruktury, jej przeżycia miały charakter liminalny. Naruszyła powszechnie obowiązujące tabu i uzyskała dostęp do doświadczeń, które w rzeczywistości struktury – codzienności – nie funkcjonują. W sferze liminalnej znaleźli się zresztą i inni uczestnicy tego zdarzenia (pomocnicy, pracownicy rzeźni), co dobrze oddaje fragment wypowiedzi autorki dzieła: *Ale wszystko się pomieszało. Do tej pory nie wiem, jak to nazwać. Wszystko było nie tak. Ci ludzie [biorący udział w akcji – przyp. PM] dokładnie czuli, że zostali wytrąceni, że w coś ich wciągnięto i nie ma odwrotu* (Żmijewski 2008a: 190). Poza strukturą powszechnie przyjęte reguły codzienności, „zdrowy rozsądek”, racjonalność przestają działać – tu pojawia się „coś”, „co wciąga”, „coś” tajemniczego, co wymyka się opisowi.

Artyści XX i XXI wieku nie tylko pokazują nieżywe zwierzęta, lecz także wystawiają na widok publiczny fragmenty ciał ludzkich. Na przykład Grzegorz Klamana – twórca kojarzony ze sztuką krytyczną – do stworzenia *Emblematów* (1995) użył ludzkich organów – mózgu, jelit, wątroby, ucha zatopionych w szklanych pojemnikach wypełnionych roztworem formalinowo-spirytusowym. Pojemniki mają różne kształty – np. greckiego równoramiennego krzyża czy rodła (ramienia swastyki). Ta praca była pokazywana m.in. w nieczynnym kościele katolickim w Belgii w ramach sławnej i kontrowersyjnej dla środowisk konserwatywno-katolickich wystawy *Irreligia*. Artysta tak opisywał umieszczenie swojej pracy w przestrzeni świątyni: *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 ciała anonimowego człowieka: nasze ciało. [...] ta praca dla nieuprzedzonego jest jak powiew świeżego spojrzenia, jest zerwaniem jakiejś zasłony (Żmijewski 2008c: 146).

Emblematy spotkały się z krytyką i niezrozumieniem intencji artysty. Klaman, jak mówił, chciał postawić problem nieobecności pierwiastka duchowego we współczesnym świecie. W jego opinii wystawione fragmenty ciała ludzkiego właśnie podkreślają obecność ducha w materii, budzą pytania wykraczające poza tu i teraz, pytania o absolut, bowiem *Ciało, zanim ulegnie absorpcji przez naturę (ciało spreparowane), swoją dysfunkcjonalnością, stanem po, zatrzymaniem, otwiera w nas inny wymiar duchowy* (Żmijewski 2008c: 150).

Emblematy oczywiście mają charakter transgresyjny, wykraczają poza ustanowione przez nowoczesne społeczeństwo formy obcowania z nieżywym ciałem, przekraczają nowoczesne wyparcie śmierci ze świata. Przywołują trupa na powrót – niejako kontynuują (w zmienionej formie dostosowanej do warunków ponowoczesnego świata i pola sztuki) zapomnianą przednowoczesną tradycję medytacji nad ciałem umarłym. Widz postawiony naprzeciw *Emblematów* ma dwie możliwości: uciec (wyjść z galerii i zapomnieć lub skupić się na wizualnej, estetycznej warstwie pracy, wypierając świadomość obcowania z ludzkimi organami); sprzeciwić się i atakując artystę stanąć po stronie struktury, dokonując tym samym rytualnego podtrzymania tabu i status quo; zatrzymać się i kontemplując wejść w sferę liminalną, otworzyć się na niedostępne na co dzień doznania, być może mające charakter numinotyczny – zarówno przejawiający się w uczuciu *mysterium tremendum*, jak też *fascinans*⁶.

W inny sposób podjęła problem śmierci Zuzanna Janin w akcji *Widziałam swoją śmierć* (2003), która była fikcyjnym pogrzebem artystki. Przed tą akcją pojawiły się na mieście klepsydry, a w prasie ogłoszenia o pogrzebie. O fikcyjności obrzędu zostały poinformowane tylko wybrane osoby (rodzina i kilku współpracowników). Nekrologi w zamierzeniu performerki miały być swoistym „manifestem”, ułatwiającym „wejście w przestrzeń »pomędzy«”: [...] *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). Janin zamierzała spojrzeć na śmierć niejako od drugiej strony – nie z perspektywy żywego

człowieka, a „Innego” – osoby niby-nie-żyjącej, która jednak wciąż istnieje i działa w jakiejś nieokreślonej przestrzeni (Szabłowski 2003/2004: 30). Na cmentarzu pojawiła się przebrana artystka, wkrótce po rozpoczęciu odkryto fikcyjność pogrzebu, wynikła awantura.

Dla Janin akcja miała charakter transgresyjny – wykroczyła z „normalnego życia” w sferę liminalną. To przedsięwzięcie też miało wymiar inicjujący – śmierć stała się nowym początkiem – na znak przemiany artystka przyjęła „nowe imię”: Zuzanna Janina. Temu wydarzeniu towarzyszyła swoista transformacja psychiczna, którą Janin opisała w sposób następujący: *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).

Ta akcja oczywiście stanowiła naruszenie tabu śmierci. Jak artystka twierdzi, stała się obiektem represji ze strony społeczeństwa. Szczególnie dotkliwie odczuła negatywne reakcje przyjaciół – artystów: *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 niedotycające 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).

Zaskoczenie artystki negatywną oceną jej przedsięwzięcia z mojego punktu widzenia świadczy o tym, że nie całkiem świadomie weszła ona w sferę antystruktury. Nie była w pełni przygotowana na konsekwencje naruszenia niezwykle silnego tabu śmierci, a w szczególności nie spodziewała się gwałtownych emocji ze strony instrumentalnie

potraktowanych osób uczestniczących w pogrzebie, a niewtajemniczonych w jego fikcyjność.

W jeszcze inny sposób problem śmierci podjął Artur Żmijewski w akcji *Berek* (1999). W jego filmie widać nagich ludzi w różnym wieku bawiących się w berka w pomieszczeniu, które okazuje się komorą krematoryjną. Zderzona została tutaj tragedia ofiar komór gazowych z nagością i zabawą. Oto co mówił artysta o swej pracy: *[...] my nie przyszliliśmy 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. [...]*

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 (Jakubowicz 2004: 15, 16).

Jak widać z tej wypowiedzi, Żmijewski miał od początku świadomość transgresyjnego charakteru przedsięwzięcia. Chciał wykroczyć poza „martwe” – rytualizowane sposoby zachowania charakterystyczne dla sfery strukturalnej, czy – używając terminów Stefana Czarnowskiego – typowe dla sacrum zorganizowanego i wejść w sferę sacrum niezorganizowanego (Czarnowski 1956: 223). Uczestnicy akcji znaleźli się w przestrzeni liminalnej, właściwie „podwójnie” – w przestrzeni śmierci i zarazem w przestrzeni nagości, zabawy, ekstazy.

Dodatkowo widać w wypowiedzi autora wpływ narracji psychoterapeutycznej: ten transgresyjny rytuał „odczarowywał ściany”, pozwolił na zetknięcie się z traumą i w efekcie miał przynieść uzdrowienie.

W bardziej subtelny sposób podejmuje problem śmierci jeden z głównych współczesnych twórców sztuki wideo – Bill Viola. W instalacji *Przejście* (1996) użył on wizerunków dwóch archetypowych symboli – żywiołów ognia i wody⁷. Z dwóch przeciwległych stron wyciemnionej sali rzucany był obraz na dwustronny, kilkumetrowy ekran umieszczony pośrodku pomieszczenia. Po jednej stronie widać było jak wolno wyłania się z mroku mężczyzna, idzie z oddali, staje. U jego stóp pojawiają się płomienie, rosną, słychać skwierczenie ognia i głośny ryk. Postać niknie w płomieniach, widać już tylko ogień, który stopniowo zmniejsza się i zanika. Po drugiej stronie ekranu projektowany był film idealnie zsynchronizowany z poprzednio omówionym, ukazujący tę samą postać wyłaniającą się z mroku, zbliżającą się z oddali. Gdy mężczyzna zatrzymał się, zaczęły na niego spływać krople wody, które po chwili przerodziły się w strumień, a w efekcie w wodospad. Rozległ się głośny ryk wtapiający się w szum wody. Tu także człowiek zniknął. Stopniowo zaniknął też potok, na końcu została tylko kałuża (Viola 2007a:19). Muszę przyznać, że ten rozbudowany potencjał symboliczny dzieła Violi, wolne tempo i „medytacyjny” nastrój wyrывa widza – czego doświadczyłem osobiście – z „codziennego” stanu umysłu, zaaferowania doczesną stroną życia.

Tę pracę, oczywiście uwzględniając jej tytuł, można zinterpretować jako symboliczne przedstawienie śmierci. Viola – jak twierdzi w komentarzu do innej „tanatologicznej” pracy (*Ocean bez brzegu*, 2007) – poszukuje sposobu sprowadzenia na powrót obrazu śmierci do naszego świata, bowiem jej wizerunki zostały wyparte (Viola 2007b: 276–279). Z drugiej strony, jak sam autor dzieła czyni, *Przejście* można widzieć jako symboliczne ukazanie śmierci inicjacyjnej⁸. Viola widzi żywioły nie tylko w aspekcie niszczycielskim, lecz uznaje ich *możliwości katartyczne, oczyszczające, transformujące i regenerujące. Samo zniszczenie staje się koniecznym środkiem prowadzącym do transcendencji i wyzwolenia* – dodaje (tamże). Ostateczne zniknięcie postaci może być interpretowane w duchu buddyzmu zen czy mistyki chrześcijańskiej (którymi artysta ten się inspirował), jako zniknięcie ego i początek „egzystencji duchowej”, niedualnie zintegrowanej z Rzeczywistością (nirwana vs Bóg).

Oczywiście, od dawna ważnym tematem sztuki jest wojna. Do tego problemu w sposób nietypowy podchodzi koreańska artystka Kim Sooja. Medytuje ona w pozycji stojącej lub siedzącej na ulicach miast ogarniętych lub w jakiś sposób związanych z konfliktami zbrojnymi. Na zdjęciach lub filmach z performansów widać medytującą artystkę na przykład na tle maszerujących żołnierzy (*Kobieta Igła*, 1999-2001) lub siedzącą na ulicy Nowego Jorku (2005) wraz z matkami żołnierzy amerykańskich walczących w Iraku. W trakcie tych akcji próbuje połączyć się duchowo z ofiarami wojen, przeżyć ich ból. Wszystkie te akcje są dedykowane właśnie ofiarom konfliktów. W tych medytacjach w różny sposób Sooja wchodzi w sferę liminalną. Po pierwsze, sama medytacja ma charakter antystrukturalny, po drugie, medytowanie na ulicach miast stanowi akt transgresji – ulica jest przestrzenią struktury, nierówności społecznych i hierarchii, tu rządzą reguły społecznie ustanowione, dominuje pośpiech. Artystka za pomocą swoich akcji przełamuje strukturalne granice codzienności, oddaje się medytacyjnemu wyciszeniu. Po trzecie, przywołując w swoich medytacjach cierpienie ofiar, przypomina o tym co jest chętnie wypierane, narusza tabu.

2. ŚMIERĆ SZTUKI

W kontekście fascynacji wielu artystów śmiercią ciekawa wydaje się koncepcja śmierci sztuki. Już futuryści pragnęli zniszczyć „nieżywą” sztukę starego świata. *Muzea: cmentarze!* – głosił *Manifest Futuryzmu* z 1909 roku – [...] *Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy, którzy zabijają się wzajemnie ciosami barw i linii wzdłuż skłóconych ścian!* (w: Baumgarth 1988: 36). „Sztuka zaśnie” – głosił *Manifest Dadaistyczny* z 1918 roku (w: Richter 1983: 50). Stara sztuka – według awangardzistów początków XX wieku – jest martwa, gdyż jest oddzielona od życia, dzieła sztuki są martwymi eksponatami w cmentarnych przestrzeniach muzeów. Abstrakcyjna sztuka miała umrzeć jako sfera wyizolowana z realnego życia, społeczeństwa i świata. Jednym z aspektów śmierci sztuki stało się odrzucenie przez awangardy koncepcji sztuki przedstawieniowej. Sztuka już nie musiała przedstawiać niczego, przestała być polem iluzji. Hans Richter pisał w tym kontekście: *Sztuka została „pomyślana do końca”, rozpułyła się w nicości. Nicość to wszystko, co pozostało. Iluzja została unicestwiona przez logikę. Miejsce „iluzji” zajęła próżnia niemająca ani cech moralnych, ani etycznych* (Richter 1983: 154).

Te poglądy przetrwały do drugiej połowy XX wieku. Znany filozof sztuki Arthur C. Danto rozumiał śmierć sztuki w kategorii końca jej historii. *Historyczna faza sztuki* – pisał w 1986 roku – *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: 213). Wielu uczestników pola artystycznego – np. pierwsi awangardziści – spodziewało się po śmierci sztuki jej odrodzenia nieograniczonego społecznymi, instytucjonalnymi granicami. *W przystępie entuzjazmu* – pisał Kantor – *można było mówić o śmierci sztuki. Potem pozostawało tylko zwrócić się bez żadnego*

już pośrednictwa do samej RZECZYWISTOŚCI (Kantor 2005: 86). Twórczość wyzwolona ze strukturalnych ograniczeń sztuki miała być już dostępna dla każdego. „Śmierć sztuki” – pisał teoretyk sztuki Ngo Tieng Hien – ma przywrócić wszystkim ludziom „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 transcendentálną* (Tieng Hien 1987: 9, 10). To dzięki idei śmierci sztuki Beuys mógł obwieścić: *Każdy jest artystą* (Beuys 1987: 270–271), a Mikel Dufrenne mógł pisać o *utopii nowej sztuki, w której będzie brało udział całe społeczeństwo* i której podstawą miałyby być cielesna rozkosz obcowania z dziełem (Dufrenne 1987: 326–327). Idea śmierci sztuki koresponduje z tworzeniem przez artystów „rytuałów śmierci”. Śmierć sztuki – jak sądzę – miała mieć charakter inicjacyjny, miała kończyć egzystencję uwarunkowaną granicami struktury, po śmierci tej miała rozpocząć się nowa egzystencja – już w sferze antystrukturalnej, w przestrzeni liminalności i communitas, w obszarze doświadczeń granicznych i regeneracji wspólnoty.

**ZAKOŃCZENIE:
TANATOLOGIA STOSOWANA**

Przedstawiciele różnych środowisk niechętnych współczesnej sztuce krytykując artystów i ich przedsięwzięcia najczęściej zarzucają im nastawienie na szokowanie społeczeństwa, pogoni za rozgłosem i w konsekwencji za sławą, co w efekcie ma przynieść sukces finansowy. Ta diagnoza jest częściowo słuszna: artyści – tak jak i inne środowiska – nie są wolni od pogoni za sławą i sukcesem finansowym. Sztuka w sferze strukturalnej jest częścią kapitalistycznej gospodarki, bierze udział w produkcji i reprodukcji różnic i hierarchii społecznych, co dokładnie przebadał Pierre Bourdieu (2005), stanowi także ważny czynnik w ponowoczesnym procesie estetyzacji rzeczywistości (Welsch 2005: 32-34, 39-40). W sferze antystrukturalnej natomiast – jak uważam – sztuka pozostaje sferą przeżyć niedostępnych w świecie codziennym.

Tak jak wielokrotnie wyżej pisałem, w omówionych przedsięwzięciach artystycznych nie chodzi o realizowanie zaakceptowanych w strukturalnej rzeczywistości sposobów obcowania ze śmiercią. Mamy tu do czynienia z aktami transgresji, przekroczenia zakazu, wyjścia ze sfery sacrum zorganizowanego i wejścia w sferę tabu, w przestrzeń sacrum niezorganizowanego. Chodzi tu też o doświadczenia inicjujące – przeżycia transformacji osobowości czy tożsamości i zdobycia wiedzy o przemilczanych, niedostępnych w codziennym świecie faktach. Chodzi o kontakt ze sferą wypartą ze współczesnego świata – o obcowanie ze śmiercią. W pewnym sensie te rytuały śmierci wcielają myśl Fryderyka Nietzschego: *Metafizyczna radość z tragiczności jest przekładem instynktownie nieświadomej dionizyjskiej mądrości na język obrazowy: bohater, najwyższe zjawisko woli, unicestwiony zostaje ku naszej ucieście, ponieważ jest przecie tylko zjawiskiem, a zniszczenie jego nie dotyka wiecznego życia woli* (Nietzsche 2006: 74 – 75). Śmierć staje

się końcem uwarunkowanej egzystencji, końcem ego. Pozostaje pustka⁹. Georges Bataille uszczegółowił: obcowanie ze śmiercią „otwiera na pustkę”: *pustką jest trup, którego śmierć uczyniła nieobecnym, pustką jest związana z tą nieobecnością zgnilizna* (Bataille 1999: 64). Idea śmierci sztuki jako końca etapu, po którym ma nastąpić odrodzenie w wymiarze antystrukturalnym – w moim mniemaniu – podkreśla inicjacyjność pogoni za śmiercią dokonywanej w polu sztuki.

Te numinotyczne misteria i fascynacje współczesnych artystów oczywiście można interpretować na przykład w kategoriach ponowoczesnej (późnonowoczesnej) pogoni za doświadczeniem i autentycznością (MacCannell 2002: 53, 164); powrotu treści wypartych (Giddens 2002: 276–284) czy wreszcie powtórnego zaczarowania świata (Bauman 1996: 45–46).

Myślę, że na podstawie zbadanych wyżej dzieł, można stwierdzić, że fascynacja tematem śmierci przybiera postać swoistej **tanatologii stosowanej**¹⁰. Artyści i często odbiorcy/uczestnicy nie tylko interesują się śmiercią, nie tylko ją w jakiejś formie pokazują, ale też chcą ją przeżywać. Różne akcje przyjmujące charakter zadziwiających i bulwersujących opinii społeczną obrzędów umożliwiają przekroczenie zakazu, wejście w antystrukturalną sferę śmierci. Można uczestniczyć w zabijaniu zwierząt, ich mumifikowaniu, można zetknąć się, zobaczyć wizerunki nagich ciał pogrążonych w chorobie, artyści pragną przeżywać własne pogrzeby. Instalacje zawierające w sobie zwierzęce i ludzkie ciała (lub ich fragmenty) przypominają o starych praktykach kontemplacji nad trupem.



BIBLIOGRAFIA

-
1. Bauman Zygmunt 1996, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1996.
 2. Baumgarth Christa 1988, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
 3. Bataille Georges 1999, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
 4. Beuys Joseph 1987, *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1999.
 5. Beuys Joseph 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb. i oprac. J. Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
 6. Bourdieu Pierre 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.
 7. Bourdieu Pierre 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
 8. 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 1956.
 9. Danto Arthur C. 2006, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
 10. Dufrenne Mikel 1987, *Utopia nowej sztuki*, tłum. Małgorzata Szpakowska, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987.
 11. Eliade Mircea 1994, *Historia wierzeń i idei religijnych, Tom II. Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, tłum. S. Tokarski, PAX, Warszawa 1994.
 12. Eliade Mircea 1997a, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
 13. Eliade Mircea 1997b, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Znak, Kraków 1997.

- 14.** Giddens Anthony 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2002.
- 15.** Jakubowicz Rafał 2004, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne” 2004, nr 44.
- 16.** 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 2005.
- 17.** Król Anna 2001, *Alina Szapocznikow (1926-1973)*, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, red. J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001.
- 18.** MacCannell Dean 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz, MUZA SA, Warszawa 2002.
- 19.** Możdżyński Paweł 2011, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- 20.** Nietzsche Friedrich 2006, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.
- 21.** Otto Rudolf 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- 22.** Richter Hans 1983, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- 23.** Szablowski Stach 2003/2004, *Byłam tam. Nieobecna dla ludzi, ale obecna. Z Zuzanną Janin rozmawia Stach Szablowski*, [w:] Zuzanna Janin, *Widziałam swoją śmierć*, Galeria Foksal, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Galeria Sektor, Górnośląskie Centrum Kultury 2003/2004 (kat. wyst.).
- 24.** Tieng Hien Ngo 1987, *O znaczeniu śmierci sztuki*, tłum. M. Szpakowska, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, 1987.
- 25.** Turner Victor 2005a, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- 26.** Turner Victor 2005b, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa 2005.
- 27.** Turner Victor 2006, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. A. Szyjewski, Nomos, Kraków 2006.
- 28.** Viola Bill 2007a, *Przejsście*, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] Maria Brewińska [red.], *Bill Viola*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007 (kat. wyst.).
- 29.** Viola Bill 2007b, *Ocean Without a Shore*, [w:] Storr Robert (ed.) 2007, *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 2007.

- 30.** Welsch Wolfgang 2005, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gucałska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.
- 31.** Żmijewski Artur 2007, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12.
- 32.** Żmijewski Artur 2008a, *Z wiaderkami świńskim truchtem. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] tegoż, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wydanie II poprawione i rozszerzone, Warszawa 2008.
- 33.** Żmijewski Artur 2008b, *Chodzą sobie idealni. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] tegoż, *Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wydanie II poprawione i rozszerzone, Warszawa 2008.
- 34.** Żmijewski Artur 2008c, *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Kłamanem rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] tegoż, *Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wydanie II poprawione i rozszerzone, Warszawa 2008.



1 Tekst napisany na podstawie referatu *Śmierć inicjacyjna w sztukach plastycznych XX i XXI wieku* wygłoszonego na XIV Zjeździe Socjologicznym w Krakowie w 2010 roku.

2 Kategorie struktury i antystruktury, jak też niżej wykorzystane pojęcia liminalności i *communitas* przejąłem z prac Victora Turnera (np. 2005a, 2005b, 2006). Antystrukturalności sztuki XX i XXI wieku poświęciłem swą ostatnią książkę (Możdżyński 2011).

3 Jak wiadomo, granice pomiędzy poszczególnymi sztukami: plastyką, teatrem, tańcem, muzyką itd., są bardzo płynne. Dzieła wielu artystów są zaliczane do kilku dziedzin jednocześnie. Są też całe kierunki (np. performans), które rozwijają się na granicy kilku sztuk. W swych badaniach stosuję jednak kryterium instytucjonalne, posługuję się pojęciem pola sztuki Pierre'a Bourdieu (np. 2001: 260 – 264; 2005: 11), tak więc badam dzieła np. Beuysa, Abramović czy Nitscha, pozostawiam jednak poza granicami mojego zainteresowania dokonania artystów, którzy funkcjonują w polu innych sztuk.

4 Artystka umieściła wypchanego konia, gdyż nie mogła zdobyć ciała osła, którego postać występuje w bajce.

5 Inną pracą Kozyry, odnoszącą się do nowotworu była *Olimpia* (1996) – na serii zdjęć widać nagie ciało artystki pozbawione włosów, podłączone do kroplówki, ułożone na łóżku szpitalnym, za łóżkiem stoi pielęgniarka. Charakterystyczna poza leżącej kobiety stanowi wi-

doczne odniesienie do sławnego obrazu Maneta. Oczywiście Kozyra nie jest jedyną artystką mówiącą w swej twórczości o śmiertelnej chorobie. Przed nią choćby Alina Szapocznikow w pracach *Nowotwory uosobione*, *Wielkie nowotwory*, *Pogrzeb Aliny* (1968-1972) pokazała historię swojej choroby i zbliżającej się śmierci (Król 2001: 184). W inny sposób ukazał chore ciało starej umierającej kobiety Zbigniew Libera w wideo *Obrzędy intymne* i *Perseweracja mistyczna* (lata 80.)

6 Pojęcia *numinosum*, *mysterium tremendum* i *fascianans* przejąłem od Rudolfa Otto (1999: 9–10, 16–17, 26, 56, 84–90).

7 W dziełach tego autora żywoły pojawiają się bardzo często, a w szczególności woda.

8 Literatura dotycząca śmierci inicjacyjnej jest oczywiście rozległa. Ja w swych badaniach korzystam z rozumienia inicjacji przekazanego przez Mirceę Eliadego (np. *Eliade a*: 159, *Eliade b*: 10, 84).

9 Oczywiście pustka ma ważne znaczenie religijne, szczególnie w budyzmie (por. *Eliade* 1994: 146-150).

10 Artur Żmijewski ogłosił ważny dla polskiego środowiska artystycznego manifest *Stosowane Sztuki Społeczne* (Żmijewski 2007), w którym pisał o konieczności przywrócenia społecznej skuteczności sztuce – zdolności wpływania na procesy społeczne. Mój termin „tanatologia stosowana” jednak nie odnosi się do idei Żmijewskiego, który – jak sądzę – też nie zgodziłby się z moim punktem widzenia.

PAWEŁ MOŹDŻYŃSKI

Applied Thanatology of Modern Art. Summary

Możdżyński concentrates on fascination with death, which he considers as characteristic feature of modern art. After a short theoretical introduction, he analyses artwork by several artists of the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. In the last part of the essay, Możdżyński analyses artists' fascination with death in the sociological context of post-modernity, with anthropology and religious science as background. He uses such terms as sacred, taboo, initiation, anti-structurality. At the end of the text, he concentrates not only on interests, but also on thanatical experiences, which characterize contemporary art. He uses his own term 'applied thanatology' and he forms a thesis, that 'applied thanatology' was a form of practice in old contemplation practices connected with death.

