

Barbara Major

Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie

Dionizos w galerii sztuki. Uwagi o wystawie problemowej

Jedną z form działalności galerii sztuki współczesnej jest opracowanie koncepcji scenariusza i prezentacja tak zwanych wystaw problemowych. Cóż to takiego jest wystawa problemowa i co, by powtórzyć za Katarzyną Barańską, taka wystawa czyni? [Barańska 2004: 283]. Gdy poddamy refleksji sam termin – wystawa problemowa – odsłania się splot trudności nasuwających szereg pytań związanych z konstruowaniem tego rodzaju ekspozycji. Sytuacja staje się jeszcze bardziej kłopotliwa, gdy wystawę przygotowuje antropolog kulturowy w galerii sztuki. Mamy wtedy bowiem do czynienia z konfiguracją wielu czynników, a mianowicie: problemem – czyli pytaniami zadanyymi z perspektywy antropologii, dziełami sztuki współczesnej i innymi obiektami wystawowymi. Konieczne jest rozważenie wyszczególnionych tu elementów, aby przedstawić i uzasadnić pewną praktykę wystawienniczą.

Jak rozumiem perspektywę antropologiczną i czym w jej świetle jest dzieło sztuki?

Perspektywa antropologiczna – ujmując rzecz bardzo ogólnie – oznacza dla mnie rozumienie kultury jako sposobu życia człowieka. Na sposoby życia składają się rozmaite praktyki, co – według Cliforda Geertza – oznacza „konstruowanie, pojmowanie i użytkowanie form symbolicznych” [Geertz 2005: 113]; są one zawsze zdarzeniami o charakterze społecznym. Z takiego punktu widzenia dzieło sztuki jest pewną praktyką kulturową, sztuka zaś jest pojmowana w kategoriach systemu kulturowego, gdyż działania artystyczne usytuowane są w złożonym kultu-

rowym kontekście. Teoretyczne ramy sięgają więc do koncepcji traktujących dzieło sztuki jako manifestację praktyk kulturowych. Konstrukcje wykreowane i prezentowane poprzez te praktyki mogą być praktykami samymi w sobie, działaniami performatywnymi lub mogą być trwałym wytworem takim jak: obraz, rzeźba, estetycznie ukształtowane ciało czy przestrzeń. Podążając za rozważaniami Johna Deweya, to podejście koncentruje się raczej na dynamicznym doświadczeniu estetycznym, dzięki któremu powstają wytwory materialne i są w określony sposób postrzegane, a nie jedynie na utrwalonym przedmiocie materialnym [Dewey 1975]. Gary B. Palmer i William R. Jankowiak, badacze dążący do syntezy antropologii performance i antropologii doświadczenia, twierdzą, iż ludzie projektują obrazy (*imagines*) siebie i świata przez przedstawienia indywidualne lub kolektywne. Konstrukcje stworzone i prezentowane przez przedstawienie mogą być same przedstawieniem, jak na przykład teatr i muzyka, lub mogą być utrwalonymi dziełami, jak malarstwo czy rzeźba. Kiedy obserwujemy przedstawienia, doświadczamy ich jako formy symboliczne. Przedstawienia są splotem złożonych sieci wzajemnych relacji i doświadczania, wszystkie przekazywane przez obrazowanie [Palmer, Jankowiak 1996: 238].

Takie potraktowanie dzieła sztuki pozwala na ujęcie go jako formy życia, wiążąc je jednocześnie ze sposobami doświadczania i poznawania świata, w którym powstaje; jest ono rozumiane jako ekspresja pewnego sposobu życia.

Cenne dla mojej praktyki wystawienniczej są również rozważania Tima Ingolda, rozszerzające jeszcze granice rozumienia praktyk artystycznych i ich wytworów. Brytyjski antropolog zadaje mianowicie pytanie: „Czy dzieła sztuki nie mogą być uważane za formę antropologii, pomimo tego, że są ‘napisane’ w sposób niewerbalny?” [Ingold 2013: 8]. Ingold stwierdza, iż podstawowym paradygmatem antropologii powinna być praca wewnątrz eksplorowanego świata, ale praca ta nie powinna polegać na zbieraniu danych, które następnie podlegają konceptualizacji, winna natomiast opierać się przede wszystkim na czynnym uczestniczeniu w wydarzeniach i byciu z ludźmi, których chce się zrozumieć. Antropolog dowodzi, że w przeciwieństwie do teoretyków, którzy aplikują gotowe formy do materialnego świata, droga artysty czy rzemieślnika jest inna: „pozwała na wzrastanie wiedzy z tygła praktycznego i uważnego zaangażowania w otaczający nas świat istot i rzeczy” [Ingold 2013:7]. Według Ingolda właściwie przeprowadzone badanie antropologiczne i kreacja artystyczna podzielają dążenie do poznania poprzez wzbudzenie zmysłów, pozwalają na wzrastanie wiedzy z wewnątrz świata. Z takiej perspektywy badacz zadaje pytanie: „Jeśli istnieją podobieństwa pomiędzy sposobami studiowania świata przez artystów i antropologów,

to dlaczego nie możemy uważać dzieła sztuki za rezultat czegoś podobnego do studiów antropologicznych, zamiast traktować je jako obiekt takich studiów?” [Ingold 2013: 8].

Oczywiście, należy sobie zdawać sprawę z różnic wynikających z odmiennych ram heurystycznych stanowiących podstawę refleksji nad dziełem sztuki w przypadku rozważań na przykład Geerza i Ingolda. Dla pierwszego z badaczy jest ono wytworem, swojego rodzaju świadectwem znaczeń, jakie ludzie przydają swoim doświadczeniom, drugi zaś badacz podkreśla wagę samego procesu twórczego, jego bezpośredni związek z życiem, wagę samego kreatywnego procesu i swojego rodzaju zmysłową świadomość twórcy. Tym, co niewątpliwie łączy obu antropologów, jest namysł nad związkiem dzieła sztuki ze światem życia w którym ono powstaje.

Potraktowanie dzieł jako swoistych „traktatów” antropologicznych otwiera nowe możliwości dla kuratora wystaw tematycznych. Dzieła nie są w takim ujęciu wystawionymi obiektami, ale swego rodzaju podmiotami; każde z nich odsłania horyzonty, w których ukazuje się jakaś prawda związana z zadaniem problemem. Nie stanowią one zamkniętych całości, lecz są zdarzeniem i kreują zdarzenie. Zdarzenie rozumiem w tym miejscu w sensie wyłożonym przez Martina Heidegger, a mianowicie: „Dzieło jest każdorazowo otwarciem się pewnego świata czy też otwarciem się na nowo świata jako takiego, zarysowaniem nowego zestawu, nowej konfiguracji relacji” [Załoski 2011:194]. Obrazy – w szerokim sensie – potraktowane są zatem jako podmioty, posiadające zdolność działania i wywoływania określonych efektów, nie re-prezentują, ale prezentują i prowadzą w kierunku ukazywanej przez siebie jakiejś prawdy na podjęty temat. Aby przybliżyć specyfikę tego obrazowego działania odwołam się do rozważań Georgesa Didi-Hubermana nad sensem pojęcia „wirtualny”. Otóż: „Zdarzenie nazywane słowem *virtus* – twierdzi Didi-Huberman – które pozostaje w mocy, które jest mocą, nigdy nie wyznacza wzrokowi celu, nie definiuje jedyne sensu lektury. Ale to nie znaczy, że jest pozbawione sensu. Wręcz przeciwnie – ze swej negatywności czyni rozprzestrzeniającą się w wielu kierunkach siłę i umożliwia nie tylko jedno czy dwa znaczenia, ale całe konstelacje sensu, przypominające sieci” [Didi-Huberman 2011:18]. Owe konstelacje sensu dzieł eksponowanych na wystawie zachodzą na siebie nawzajem, zawiązują nowe relacje, odbywa się to w trybie dialogicznym. Wszystkie prezentowane prace prowadzą dialog ze sobą wzajemnie i włączają w te „rozmowę” oglądającego. Dialog jest rozumiany przeze mnie w sposób zaproponowany przez Hansa-Georga Gadamera: „W trakcie wszystkich zabiegów o prawdę – twierdzi Gadamer – spostrzegamy ze zdumieniem, że nie możemy powiedzieć prawdy, nie zwracając się do kogoś i nie odpowiadając

komuś, a przeto bez wspólnoty uzyskanego porozumienia” [Gadamer 2000: 5]. Układanie wystawy tematycznej nie powinno więc polegać na dążeniu do ściśle zdefiniowanej odpowiedzi na zadany temat, winno być natomiast stworzeniem miejsca dla dialogu, a właściwie polilogu, dzięki któremu konstelacje sensów mogą się zazębiać, dopowiadać, wskazywać na swoją różnorodność, odsłaniając tym samym horyzonty ujawniania się wiedzy o doświadczeniach, które powołały dzieła do życia i o świecie, w którym powstały.

Tego rodzaju praktyce kuratora powinno jednak towarzyszyć zrozumienie, że jego rola, sposób działania wynika z pewnej konstrukcji poznawczej związanej z określoną tradycją europejską pojmowania dzieła sztuki. Nie może więc ta interpretacja rościć pretensji do uniwersalizmu, natomiast jest uprawniona w świecie, w którym powstają dzieła sztuki europejskiej, bowiem to w tym kontekście kulturowym dzieją się praktyki estetyczne, w tej pamięci kulturowej jest zakorzeniona aktywność kuratora.

Zwyczajową praktyką w galeriach sztuki jest podejmowanie tematów z zakresu historii sztuki czy krytyki artystycznej. Dąży się do prezentacji rozwiązań formalnych, poszukuje się pod tym względem związków pomiędzy twórcami, prezentuje nowatorski język artystyczny. Ambicją jest odkrywanie najnowszych tendencji w sztuce i podążanie za nimi. Działania tego rodzaju odbywają się wewnątrz pewnego świata sztuki. Wśród tych działań występują również takie, które kwestionują galerię czy muzeum jako miejsce odpowiednie do pokazywania działań artystycznych, jako zbyt ograniczające, nie pozwalające zaprezentować procesualnego charakteru sztuki. Jest to szeroki zakres problemów, dla mnie w tym miejscu istotne jest jednak przede wszystkim wyodrębnienie specyfiki pytań stawianych z perspektywy antropologii. Dla antropologa nie jest bowiem najważniejsze pytanie ogólne o to, jak znaczy dzieło sztuki czy też pytanie o znaczenia czysto formalne. Bardziej istotnym zagadnieniem jest sposób, w jaki „posługują się” obrazami członkowie określonej społeczności czy grupy, w jaki sposób nadają im „mocy” znaczących symboli. O takim właśnie posługiwaniu się symbolami przez człowieka napisał kiedyś Clifford Geertz:

W trakcie swojego życia posługuje się nimi, bądź też niektórymi z nich, czasem celowo i ostrożnie, najczęściej spontanicznie i z wielką łatwością, zawsze jednak mając przed oczyma ten sam cel: nadanie przeżywanym przez siebie wydarzeniom określonej konstrukcji, umiejscowienie się w ciągłym biegu doświadczanych rzeczy [Geertz 2005: 64].

Wystawa *Dionizos* – współczesna odsłona mitu

Kuratorzy¹ wystawy tematycznej zobowiązani są do wyjaśnienia powodów podjęcia problemu. W przypadku tej wystawy zobowiązani byli do odpowiedzi przynajmniej na dwa pytania: dlaczego Dionizos? Co ma się na myśli mówiąc o współczesnej odsłonie mitu? W komentarzu do wystawy zamieszczonym w folderze i na stronie internetowej Galerii zdecydowanie podkreśliłam, iż wskazanie na Dionizosa nie oznacza, że zaprezentowana przez nas wystawa jest formą kultu Dionizosa czy też pokazaniem takich form, lecz nie jest to również wyłącznie figura retoryczna. Nie była to także ekspozycja historyczna: nie prezentowaliśmy zabytków klasycznej Grecji, miejsca rozkwitu kultu tego boga, nie mieliśmy też ambicji przedstawienia starożytnego mitu. Byłoby to zresztą przedsięwzięcie niezmiernie trudne. „Nikomemu dotąd – twierdzi Krzysztof Bielawski – a śmiałków nie brakowało, ani Walterowi Otto, ani Karlowi Kérenyiemu, ani Richardowi Seafordowi, by wymienić najważniejszych – nie udało się choćby wyczerpująco skatalogować, uporządkować tego nieokiełznanego żywiołu” [Bielawski 2011: 31].

Wymienieni badacze, a i liczni inni, jak również artyści, dostarczyli różnorodnych interpretacji żywiołu dionizyjskiego wzbogacając i rozszerzając horyzonty dionizyjskości. W ogólnej, kulturowo-teoretycznej perspektywie, od czasów *Narodzin tragedii* Fridricha Nietzsche’go, to Dionizos jest personifikacją ekstazy rozumianej jako eksces życia. Dionizyjskość uosabia stany transgresyjne, przezwyciężanie granic, zatrącenie „ja” i zanurzenie się całkowicie w obrazie, muzyce, zdaniu czy rytuale, oznacza partycypację, zanik dystansu.

Karl Kerényi wskazał, iż antyczna Grecja ujmowała życie w dwóch aspektach: jako *bios* i *zoe*. *Bios* to życie konkretne pomiędzy początkiem i końcem, posiadające określoną formę, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Natomiast *zoe* rządzi się nieskończonym rytmem zanikań i powrotów, jest swoistym tańcem życia i śmierci, ekscysem życia. „*Zoe* – stwierdził badacz – nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia, doznaje się jej jako nie mającej kresu, jako życia nieskończonego. W tym punkcie *zoe* różni się od wszelkich innych doświadczeń zachodzących w *bios*, życiu skończonym” [Kerényi 2008: 18]. W wykładni Kerény-

¹ Obok autorki tekstu kuratorami wystawy są: Joanna Matyja i prof. Jacek Waltoś. Ekspozycja pokazywana była w częstochowskiej Galerii w okresie 3 maja – 13 lipca 2014. Następne odsłony wystawy: Galeria Powiatu Bodeńskiego w Meerburgu 28.04.07–25.06.2017 oraz ponownie Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie 14.07–28.08.2017. Pokaz w 2017 roku nie jest ponowną prezentacją identycznej wystawy. Zmodyfikowaliśmy scenariusz dokonując ponownego wyboru dzieł artystów polskich oraz włączając dzieła artystów niemieckich. W tych pracach uczestniczyła również Heike Frommem, kurator i kierownik Galerii Bodeńskiej. Zmieniliśmy także drugi człon tytułu wystawy na *Dionizos – ślad mitu*. Drugi tytuł wydał nam się bardziej odpowiedni, lepiej oddający intencje kuratorów.

i'ego Dionizosa, jego kult i rytuały z nim związane były ucieleśnieniem *zoe*, tajemnicy nieskończonego życia.

Dionizyjskość rozumianą jako ucieleśnienie *zoe* można również odnieść do kategorii liminalności Victora Turnera. Liminalność oznacza jest umieszczeniem w miejscu, które nie jest miejscem i w czasie, który nie jest czasem, co odczuwane jest jako wieczne teraz, chwila w czasie i poza czasem [Turner 2005: 201]. Systemy symboliczne określające sferę „pomiędzy”, wyłączonej z określonych struktur społecznych, są – zdaniem tego badacza – przede wszystkim rozkładaniem kultury i ponownym organizowaniem, ale w sposób, który tworzy wzorce czasami bardzo osobliwe: „To kultura fabrykuje strukturalne rozróżnienia i również kultura usuwa te rozróżnienia, ale czyniąc to, kultura jest zmuszona do użycia języka natury, do zastąpienia swoich fikcji fikcjami naturalnymi – nawet jeżeli cała realność tych faktów istnieje tylko w ramach tworzonych przez pojęcia kultury” – zauważa Turner [2005: 213]. Dionizyjskość/liminalność oznacza więc zniwelowanie kategoryalnych rozróżnień, takich jak np.: życie/śmierć, natura/kultura, człowiek/zwierzę, zanik zwyczajowych ról i wejście w sferę nad-zwyczajności. Owa strefa łączy się ze stanem ekstatycznym, ekstaza rozumiana jest tutaj w sposób najczęściej przyjmowany, a mianowicie w znaczeniu greckiego *ekstasis* – bycia na zewnątrz siebie, odmiennego stanu świadomości. Figura boga Dionizosa była więc dla kuratorów wystawy ucieleśnieniem pewnego stanu mentalnego i jego efektów.

W tekście wprowadzającym do wystawy napisałam: „Dionizyjskość jako konfiguracja doświadczenia transgresyjnego posługuje się językiem, który ma tendencję do łączenia opozycji lub też używa metafor związanych z niezwykłymi doznaniem cieleśnymi. Wskazuje na wyjątkowe ekstatyczne przeżycie nad-zwyczajne, pod wpływem którego człowiek ulega metamorfozie. Kuratorzy wystawy skupili się na poszukiwaniu współczesnych egzemplifikacji tego zjawiska – w sztuce jak i w utworach kultury popularnej”. W tej kwestii niezmiernie przydatne okazało się pojęcie formuły patosu (*pathos formel*) Aby Warburga, jest to mianowicie funkcjonująca w pamięci kulturowej forma ikonograficzna, której źródłem jest proces mimetyczny naśladujący pewne jakości chaotycznych mocy. Według Warburga, rozpoznanie mimetyczne znajdowało swój wyraz w ekspresji cielesnej utrwalanej następnie w reprezentacjach wizualnych. Formuła patosu jest reprezentacją intensywnego ruchu, natomiast „reprezentacja intensywnego ruchu stanowi – według Warburga – prymitywny impuls, gdzie malarz (i widz) są empatycznie wciągani w przedstawiane wydarzenie” [Rampley 2000: 46].

Dlaczego Dionizos? – by powtórzyć pytanie zadane przez Richarda Seaforda. Otóż dlatego, że:

Dionizos zawsze posiadał – odpowiada badacz – siłę do przekraczania przepaści pomiędzy trzema sferami świata – naturą, ludzkością i boskością. Ludzkość wyłania się z natury i aspiruje do boskości. Dionizos, przez przekroczenie tych fundamentalnych podziałów, może przekształcać tożsamość każdego człowieka w zwierzę lub boga. (...) Oczywiście istnieją olbrzymie różnice pomiędzy antycznym i współczesnym Dionizosem. Dla starożytnych Greków Dionizos był bogiem, w naszym świecie, przede wszystkim od *Narodzin tragedii* Fridricha Nietzsche'go, jest raczej symbolem pewnego stanu mentalnego – lub nazwą dla efektów tego stanu. Dionizos stał się dionizyjskością [Seaford 2006: 5–6].

Problem dionizyjskości jest tematem bardzo złożonym, zatem na potrzeby wystawy, dla nadania jej struktury, wybraliśmy kilka wątków stanowiących różne aspekty jednego zjawiska. Wątki te nosiły następujące tytuły: *Praktyki magiczne, inicjacje i ezoteryzm; Gest zakładania maski, tatuaże. Metamorfozy; Stan ekstatyczny, transgresje, przekraczanie granic; Dotknięcie otchłani; Erotyka, zwierzoczość, natura, witalizm; Orgiastyczność, erotyzm; Ikonografia hysterii kobiecej* (pierwowzór – Meneda); *Rytm, taniec, communitas*.

Kuratorzy uznali za zasadne włączenie do wystawy zjawisk z kultury popularnej – w tym przypadku posłużyliśmy się fotografiami. Egzemplifikacją doświadczenia dionizyjskiego w kulturze popularnej stały się dla nas przede wszystkim zjawiska związane z muzyką heavy metalową – przewijają się one nieustannie w narracji wystawy. Wybraliśmy ten fenomen, ponieważ muzyka metalowa kreuje pewien świat estetyczny, a „metalowość” jest zdecydowanie konfiguracją doświadczenia transgresyjnego. Określają to w dużej mierze asocjacje mimetyczne upodabniające metal do muzyki apokaliptycznej, muzyki demonicznej czy też pierwotności natury i to zarówno na poziomie przekładalności muzyki na inne systemy (werbalne, obrazowe), jak i na poziomie kształtu, który ona przyjmuje. Język opisujący działanie muzyki, doświadczenia z nią związane, nosi znamiona języka ze sfery *sacrum*, ma tendencję do łączenia opozycji lub też używa metafor związanych z niezwykle doznaniem cielesnymi. Wskazuje to na wyjątkowe ekstatyczne przeżycie nad-zwyczajne. Często z kształtu muzyki wywodzi się działanie, co świadczy o jej mistycznym traktowaniu, przekonaniu, że ucieleśnia ona określone znaczenia, jednocześnie je „ożywiając”. W wykreowanym przez muzykę metalową „świecie życia” możemy wskazywać na te wszystkie aspekty dionizyjskości, które posłużyły do wyodrębnienia wątków wystawy. Oczywiście w ka-



Fot. 1. Mirosław Sikorski, *Ryton*, 2000/2002, tempera, olej na płótnie, 140x170, fot. M. Sikorski, z archiwum artysty.

tegorie dionizyjskości wpisuje się wiele innych zjawisk w kulturze popularnej, ale wystawa ma określoną „pojemność” fizyczną, i konieczne było posłużenie się trudną sztuką wyboru.

Każdy wątek-aspekt dionizyjskości prezentowany w ramach wystawy zbudowany został nie tylko z obrazów, tym bowiem towarzyszyły wybrane teksty różnego rodzaju: naukowe interpretacje, fragmenty poezji, również fragmenty wypowiedzi słuchaczy muzyki metalowej. Swoistą identyfikacją wizualną wystawy stał się motyw bluszczu – wykorzystaliśmy w tym celu fotografię Ewy Kądziewy-Major (fot. 1a), a skłoniła nas do podjęcia takiej decyzji następująca refleksja Karla Kerényi’ego:

Osobliwe jest to, co dzieje się z bluszczem: jego wegetacja wskazuje dwoistość, którą bodaj wolno kojarzyć z dwoistą naturą Dionizosa. Otóż najpierw wypuszcza on tzw. pędy cieniste, czyli czepliwe wąsy opatrzone dobrze znanymi, płatkowanymi liśćmi. Dopiero później pojawiają się wyrastające prosto pędy świetliste, których liście mają kształt zupełnie inny (...). Rozpościera on śmiało ponad leśnym gruntem swe ząbkowane listki lub wspina się po pniach drzew, jak

gdyby pragnąc – na podobieństwo menad – pozdrowić i obtańczyć boga. Porównywano go z wężem, upatrując we właściwej im obu chłodnej naturze powód ich przynależności do Dionizosa. I rzeczywiście jego pełzanie po ziemi bądź spiralne pięcie się po drzewach może nasuwać na myśl węże, jakie rozpasane towarzyszki Dionizosa wplatają sobie we włosy lub trzymają w dłoniach. Wzrastanie bluszczu ma aspekty prawdziwie uspakajające i niosące pociechę. Przejawia się w nich pewne szczególne oblicze życia – najbardziej wyzute z ciepła, nieomal niesamowite, jak w przypadku węży. Taka właśnie – zredukowana do samej siebie, a jednak nadal i ustawicznie się mnożąca – jest *zoe* [Kerényi 2008: 70-71].

Praktyki magiczne, inicjacje i ezoteryzm

W tej części, w pewien sposób wprowadzającej do całej wystawy, umieściliśmy, między innymi, obraz Mirosława Sikorskiego należący do cyklu *Ryton* (fot. 1). Dzieło artysty ukazuje rytony, czyli wywodzące się z antycznej Grecji naczynia w kształcie głowy zwierzęcej służące do picia wina. Naszym zamiarem było zasygnalizowanie jakościowej zmiany sytuacji, a mianowicie wyjścia z codzienności w sferę liminalną, nad-zwyczajną. Owo przekształcenie może odbyć się w formie przyjmującej postać rytualną, którego niezbywalną częścią są przedmioty. To one posiadają sprawczą moc i wprowadzają w inną rzeczywistość.



Fot. 1a. Ewa Kądzielawa-Major, *Bluszcz*, 2013, fotografia, z archiwum autorki.

Gest zakładania maski, tatuaże. Metamorfozy

Autorom scenariusza zależało w tym miejscu na pokazaniu gestu sprawczego, przekształcającego, jakim niewątpliwie jest nałożenie maski. Według jednej z koncepcji maski, autorstwa amerykańskiego badacza rytuału Ronalda Grimesa, zakładanie maski jest symbolicznym działaniem przekształcającym ciało, kulturowym konstruowaniem drugiej twarzy [Grimes 1982: 82]. Pewną odmianą maski jest również makijaż sceniczny, a jej szczególną formę stanowi tatuaż. Tatuaż to swoista sygnatura wskazująca na określone powiązania, to znamię niemalże fizyczne; człowiek umieszczając go na ciele, ulega metamorfozie. Egzemplifikacjami tego aspektu dionizyjskości były dla nas między innymi dzieła Mirosława Sikorskiego *Tatuaż*, *skrzydło*, *plomień*, Kiejstuta Bereźnickiego z cyklu *Karnawał w czerni* oraz fotografie

Elżbiety Siwik przedstawiające muzyka metalowego w charakterystycznym makijażu scenicznym, tak zwanym *corpse paint* (fot. 2).

Stan ekstatyczny, transgresje, przekraczanie granic

Mircea Eliade wśród zjawisk wiążących się z Dionizosem wymienia: upojenie, erotyzm, powszechną płodność, ale także wiarę w czasowe powroty zmarłych lub doświadczenie szaleństwa – manii. „Jego sposób życia – stwierdza badacz – wyraża paradoksalny związek życia i śmierci. Dlatego Dionizos stanowi typ boskości krańcowo różny od bogów olimpijskich. Czy był przez to bardziej niż inni bogowie bliższy ludzkim istotom? W każdym razie można było się do niego zbliżyć, a nawet wcielić. Ekstatyczna *mania* świadczyła zaś o tym, że możliwe jest przekroczenie kondycji ludzkiej” [Eliade 1988: 259]. Ekstaza to odmienny stanu świadomości, co oczywiście łączy się z odbiegającym od codzienności nad-zwyczajnym doświadczeniem. Określenie ekstatyczność, oprócz podstawowego znaczenia „wyjścia z siebie” i „wyjścia z codzienności”, zawiera także podkreślenie ekscesu życia, który wiąże się na przykład z przeżyciem na scenach metalowych. Oddaje to również etymologia słowa *ekstasis*, w której przedrostek *ek-* oznacza „poza”, natomiast główna część słowotwórcza *stasis* – „statykę”, „stałość” czy wręcz „zastój”. W tej części egzemplifikacją dionizyjskości były dla nas między innymi dzieła Grzegorza Bednarskiego z cyklu *Z postacią ekstatyczną*. Artysta zobrazował istotny moment stanu ekstatycznego, mianowicie rozpad jaźni w formie odkształcenia, rozpadu, rozcłonkowania ciała (fot. 3).

Dotknięcie otchłani

Ten watek wystawy ściśle łączy się z poprzednim, a mianowicie z ekstazą. Tutaj kuratorom zależało na uwypukleniu aspektu otchłani, śmierci i chaosu, swoistego balansowania pomiędzy stanem rozkładu i kreacją, czyli swoistego tańca życia ze



Fot. 2. Elżbieta Siwik, z cyklu *Ekstaza*, 2010, fotografia, 100x70, z archiwum artystki.



Fot. 3. Grzegorz Bednarski, z cyklu *Z postacią ekstazy*, 1986/1987, pastel, 46,5x65, fot. M. Sikorski, z archiwum Roberta Wolaka.

śmiercią. W tym miejscu ważne były dla nas następujące konstatacje Kerényi'ego:

Pewnego dnia stało się tak, że obrano kierunek – i to z pewnością nie świadomie, lecz na skutek nieświadomego procesu, którego wyrazem były mit i rytuał – na czystą dialektykę 'życia ze śmierci' oraz 'śmierci z życia', w naprzemiennym, nieskończonym cyklu kryjącym w sobie niezniszczalność życia; albo raczej ta niezniszczalność kryła w sobie nieskończoność powtórzeń [Kerényi 2008: 172].

Odpowiednie obrazowo wydały nam się tutaj dwa dzieła: *Dół* Tadeusza Brzozowskiego oraz *Huśtawka* Eugeniusza Muchy (fot. 4, 4a). Postaci wyrażające dynamiczny ruch ucieleśniają formułę patosu, rozumianą w sensie wyłożonym przez Aby Warburga, jako prezentację pewnych jakości chaotycznej mocy.

W tej części wystawy ważny był dla nas również ten aspekt Dionizosa-dionizyjskości, który wiąże się z dążeniem człowieka do boskości, można go określić jako siłę twórczą, kreacyjną. Kuratorzy starali się mianowicie pokazać akt twórczy jako zdarzenie pełne napięcia. Owo poruszenie wynika ze swoistego dotknięcia przez twórcę otchłani (zanurzenia się w bezforemności, chaosie), które umożliwia kształtowanie formy, wyzwala swojego rodzaju działanie demiurga. Egzemplifi-



Fot. 4. Tadeusz Brzozowski, *Dół*, 1955, olej na płótnie, 75x63, fotografia z wystawy w 2014, archiwum MGS.

kacją tego doświadczenia były dla nas obrazy Jacka Sempolińskiego z cyklu *Czaszka* (fot. 5).

Na osobną uwagę zasługują umieszczone na wystawie dzieła Jacka Waltosia z cyklu *Empedokles u krateru Etny*. Obrazy z tej serii oddają napięcie tragicznego węzła – czarna otchłań krateru jest zarazem kresem i obietnicą nieskończonych możliwości, zaś u jego krawędzi kształtują się formy w dążeniu do określoności i oddzielenia, które znamionuje ciągle uczucie braku i samotności (fot. 6).

Erotyka, zwierzoczość; Natura, witalizm; Orgiastyczność, erotyzm

W tej części wystawy naszym zamiarem było uwypuklenie aspektu dionizyjskości związanego z przekroczeniem granicy między człowieczeństwem a naturą, będącego jednocześnie swoistym rozkładem kultury, sferą liminalną – „pomiędzy”. Liminalność tworzy formy nie-normalne, łączy opozycje, przekracza porządkujące kategorie. Ten rozkład kultury jest siłą witalną, wspomnianym już ekscysem życia – *zoe*. Do zaprezentowania owych zjawisk odpowiednie wydały nam się te sposoby obrazowania, które uwypuklają łączenie opozycji w postaci zwierzęco-ludzkich kształtów. Odnaleźliśmy je, między innymi, w dziełach Jana Lebensteina, Adama Hoffmana i Jacka Waltosia (fot. 7,8,9). Niewątpliwie egzemplifikacją swobodnego połączenia kategorii i tym samym wykreowania nowej jakości – natury-kultury, są dzieła Natalii Bażowskiej (fot. 10).

Rytm, taniec

Na osobną uwagę zasługuje motyw tańca. Grimes uważa taniec za jedną z form maski, tego jej aspektu, który określa jako ucieleśnienie. Gest zakładania maski w tym przypadku jest nieświadomy, ona sama jednoczy w sobie spontaniczność, uwzorowanie i rytualność. Gest nakładania jest ekspresją cielesną. Badacz uważa, że wbrew powszechnemu przekonaniu taniec nie jest wyrazem uczuć osobistych, ale jest abstrakcją uczuć wyobrażonych. Mamy tutaj przy tym dwie formy iluzji,



Fot. 4a. Eugeniusz Mucha, *Huśtawka*, 1977, olej na płótnie, 200x125. Fragmenty wystawy Dionizos – współczesna odsłona mitu, Częstochowa 2014, fot. B. Szyc i Z.A. Kamiński, z archiwum Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie



Fot. 5. Jacek Sempoliński, *Czaszka/Der Ferne/Zza grobu*, 1992-2002, pastel, olej na płótnie, 100x81, fot. Ś. Lenartowicz, z archiwum Jacka Sempolińskiego.



Fot. 6. Jacek Waltoś, *Empedokles u krateru Etny VII (w dwie strony)*, 2009-2010, akryl na płótnie, 70x100, fot. M. Sikorski, z archiwum artysty.



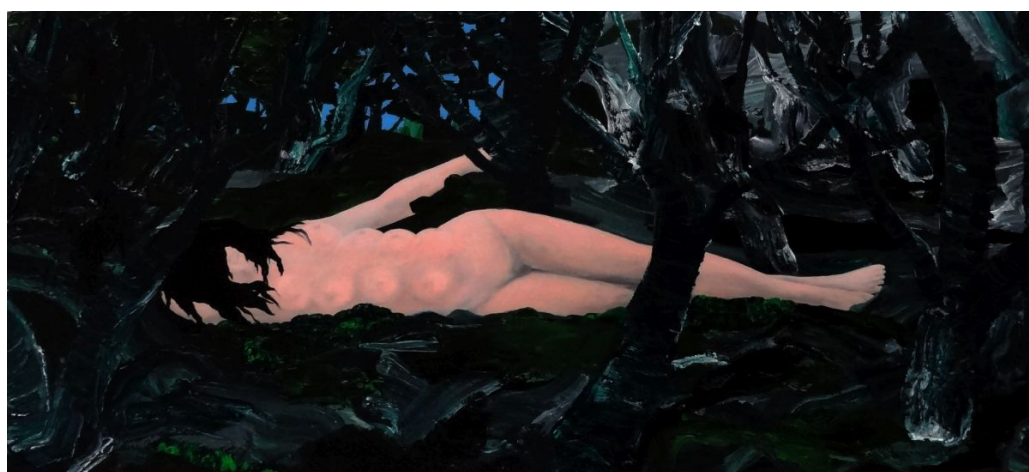
Fot. 7. Jan Lebenstein, *W poczekalni u senatora*, 1993, olej na płótnie, 135x97, z archiwum Muzeum Literatury w Warszawie.



Fot. 8. Adam Hoffmann, *Uskrzydłona*, 1974, rysunek, 43x61, z archiwum Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius.



Fot. 9. Jacek Waltoś, *Centaur VIII*, 1998-2003, akryl, olej na płótnie, z archiwum artysty.



Fot. 10. Natalia Bażowska, *Samica*, 2013, akryl na płótnie, 100x170, z archiwum artystki.



Fot. 11. Fragmenty wystawy *Dionizos – współczesna odsłona mitu*, Częstochowa 2014, Z.A. Kamiński, z archiwum Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie. Na pierwszym planie widoczne są rysunki Adama Hoffmanna, na drugim planie dwa dzieła Marii Jaremy: *Rytm II* i *Penetracje* oraz fragment fotografii 11a.



Fot. 11a. Elżbieta Siwik, z cyklu *Ekstaza*, 2010, fotografia, 100x70, z archiwum artystki.

wyobrażeń związanych z tańcem: pierwsza wiąże się z działaniem posiadającym kształt siły, która objawia się jako transcendentna (związana z doświadczeniem religijnym lub na przykład w tańcu artystycznym jako konstrukcja działającej siły), druga jest formą iluzji, która wydaje się bezkształtna, maska natomiast jawi się jako stylizowane wyrazy twarzy czy gesty o cechach spontaniczności. Tańczenie jest dynamiczną formą maskowania – zakładania maski [Grimes 1982: 83]. Taniec dionizyjski to przede wszystkim utrwalone w pamięci kulturowej szaleństwo ogarniętych manią Bachantek. Kerényi stwierdza, iż we współczesnych wizerunkach Dionizosa dominuje eksplozywność: „Jest to niewątpliwie zasługa Nietzsche’go, dająca o sobie znać nie tylko u Otta, lecz również u ‘trzeźwiejszych’ badaczy, którzy jądro religii dionizyjskiej upatrywali (...) w orgiastyczności kobiecej, dla której ukuto nowy termin ‘monadyzm’” – pisze badacz [Kerényi 2008: 123]. Swego rodzaju taniec Bachantek przedstawiłmy, między innymi, poprzez serię rysunków Adama Hoffmanna; sięgnęliśmy również po obraz Jacka Waltosia *Śmierć Orfeusza*. Egzemplifikacją tańca jako działania kreującego i wprowadzającego w inną rzeczywistość były dla nas także fotografie koncertowe (muzyka metalowa) Elżbiety Siwik oraz *Gusła Słowian* Zofii Stryjeńskiej (fot. 11).

Communitas

Wystawę wieńczyła wielkoformatowa fotografia koncertu metalowego, autorstwa Elżbiety Siwik – była ona sygnałem fenomenu *communitas* (fot. 11a). Wytwarzana przez liminalność *communitas* jest doświadczeniem połączenia z innymi na podstawowym zmysłowym poziomie, jest to zbiorowe doświadczenie, w którym w pełnym zaangażowaniu działaniu następuje „utrata” *ego*. W miejsce „ja” tworzy się tutaj swego rodzaju „wspólność”, a nie po prostu wspólnota. To silnie przemieniające przeżycie łączy się z poczuciem pewnego „ekscesu życia”, wyzwalającej siły witanej, jest w dużej mierze doświadczeniem transcendencji życia. We wstępie do *Procesu rytualnego* Turnera Joanna Tokarska-Bakir podkreśla tę myśl badacza, pisząc, że w pojęciu *communitas* nie zawiera się jeszcze jedna teoria wspólnoty, ale elementarna „wspólność”, która nie jest tożsama z podziałami święte/świeckie lub religia/polityka: „świętość liminalności jest wartością znacznie bardziej elementarną, wynikającą zdaniem Turnera z rozpoznania «zasadniczej i organicznej więzi między-ludzkiej, bez której nie byłoby żadnego społeczeństwa»” [Tokarska-Bakir 2010: 21]. Tak pojęte *communitas* możemy odnieść do wspólnoty dionizyjskiej, którą Eliade opisywał w następujący sposób: „Dionizyjska ekstaza oznacza przede wszystkim przekroczenie ludzkiej kondycji, całkowite wyzwolenie, osiągnięcie wolności i spontaniczności istotom ludzkim niedostępnym” [Eliade 1988: 254].

Należy podkreślić fakt, iż każda wystawa jest jedną z wielu możliwych interpretacji i nie wyczerpuje nigdy podjętego problemu – może odsłonić jedynie pewne aspekty i punkty widzenia związane z prezentowanym zjawiskiem. Ekspozycja zawsze jest też ograniczona prozaicznymi względami praktycznymi i organizacyjnymi, związanymi między innymi z dostępem do dzieł, wielkością przestrzeni wystawienniczej, możliwościami aranżacyjnym. Zawsze jednak wystawa umiejscawia na widoku, eksponuje. Pewną wskazówką jest tutaj etymologia słowa ekspozycja: „pozycja” pochodzi od łacińskiego *ponere* – ustawić, położyć, „eks” zaś w tym przypadku oznacza: od-, wy-, z (czego) i jest swego rodzaju wzmocnieniem położenia. Jeżeli uznamy wszystkie pokazane w ramach wystawy eksponaty za znaki rozumiane według teorii Charlesa Sandersa Peirce’a, to każde dzieło, każda rzecz, ujawnia pewien aspekt, stanowi swoisty rodzaj odpowiedzi, na swój sposób interpretuje prezentowane zjawisko. Przypomnijmy, że amerykański pragmatysta rozumie znak jako trójelementową relację polegającą na połączeniu elementu znaczącego, elementu znaczonego oraz interpretanta, który ustanawia samą relację, łącząc dwa pierwsze elementy w specyficzny sposób. Należy podkreślić, że interpretant jest zawsze kolejnym znakiem, jest również sposobem rozumienia przedmiotu, zjawiska, do którego odnosi się znak. Interpretant może być obrazem, rzeźbą, artefaktem, gestem, opinią, tańcem. Interpretant jako znak posiada kolejny interpretant, wytwarza się w ten sposób łańcuch semiotyczny, kompleks połączonych w relacje znaków odsłaniający horyzont, w którym ukazuje się przedmiot/zjawisko, w przypadku przedstawionej tu wystawy owym fenomenem jest dionizyjskość. Współcześnie owa dionizyjskość, by ponownie przywołać Seaforda, nie jest kultem określonego boga, stanowi natomiast szerokie ramy pewnego doświadczenia i jego efektów, które są interpretowane poprzez rozmaite formy, między innymi obrazowe. Zebrane na ekspozycji dzieła współtworzą z d a r z e n i e , nawiązują relacje ze sobą nawzajem i widzom, wszystkie one są interpretantami i interpretują na swój sposób postawioną kwestię. Można więc potraktować dionizyjskość jako bardzo ogólny symbol, porównywany do pustej kartki papieru udostępniającej miejsce do zapisywania znaków-interpretantów, w których owa dionizyjskość sama się ujawnia i aktualizuje [Peirce za Bracken 2007: 108]. Zasadne będzie tu przywołanie jeszcze jednego znaczenia słowa „ekspozycja”, czyli procesu naświetlania kliszy fotograficznej, w wyniku którego wyłania się obraz.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2004: *Co wystawę czyni? Co czyni wystawa?* [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa: Miejska Galeria Sztuki, s. 283–290.

Bielawski Krzysztof

2011: *Orficki Dionizos. Kilka fragmentów*, „Kronos”: 4 (19), s. 31–33.

Bracken Christopher

2007: *Magical Criticism: The Recourse of Savage Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press.

Dewey John

1975: *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław: Ossolineum.

Didi-Huberman Georges

2011: *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.

Eliade Mircea

1988: *Historia wierzeń i idei religijnych t. 1*, przeł. S. Tokarski, A. Kuryś, Warszawa: PAX.

Gadamer Hans-Georg

2004: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Geertz Clifford

2005: *Interpretacja kultur*, przeł. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Grimes Ronald L.

1982: *Beginnings in Ritual Studies (Studies in Comparative Religion)*, Columbia: University of South Carolina Press.

Ingold Tim

2013: *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London and New York: Routledge.

Kerényi Karl

2008: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Warszawa: Aletheia.

Palmer Gary, Jankowiak William

1996: *Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane*, „Cultural Anthropology”: 11 (2), s. 225–258.

Rampley Matthew

2000: *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Weisbaden: Harrassowitz Verlag.

Seaford Richard

2006: *Dionysos*, London, New York: Routledge.

Taussig Michael

2009: *What Color is Sacred?*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Tokarska-Bakir Joanna

2010: *W Winnicy rytuału*, [w:] V. Turner, *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 9–34.

Turner Victor

2010: *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Załoski Tomasz

2011: *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 21 (2/2011).

Barbara Major**Dionysos in the Art Gallery. Remarks Concerning the Problem Exhibition**

In the article the author considers the method of problem exhibition's construction from the perspective of the anthropology of art. This viewpoint prompts approaching the work of art as a manifestation of cultural practices. The constructions created and presented by means of these practices may remain just practices - performative activities, or may become permanent creations such as: painting, sculpture, aesthetically shaped body or space.

Dionysos – The Contemporary View of Myth which was presented in The City Art Gallery in Częstochowa (2014; 2017) and Bodenseekreis Gallery in Meersburg (2017) provided an example for the author.

Keywords: exhibition, anthropology of art., artwork, cultural practices