

Paweł Mozdzyński

Krzyż we współczesnej sztuce polskiej. O czterech kontekstach symbolicznych

O co chodzi?

O co chodzi z tym krzyżem? Szajna, Hasior, Kantor, stawiając krzyże w swych instalacjach, wspominali i odreagowywali traumę wojenną. Dudek-Dürer sfotografował się jako Chrystus rozpostarty na krzyżu, Warpechowski ukrzyżował się, pijąc Coca-colę zamiast octu i paląc papierosy Marlboro, Beres używał krzyży w swych Mszach Romantycznych, Dwurnik namalował na tle krzyży Chrystusa i ZOMO, Lustych ulotki z odbitymi krzyżami-swastykami wkładał za wycieraczki samochodów, Kozyra wraz ze swą niepełnosprawną siostrą fotografowały się nago na tle krzyża i półksiężycy, Klaman w szklanym pojemniku o kształcie krzyża wypełnionym formaliną wystawił ludzki mózg...

Krzyż – jak widać – w polskiej sztuce współczesnej może pojawiać się w różny sposób. Czy w każdym kontekście? Czy ten chaos symboliczny i stylistyczny da się jakoś zkonceptualizować, wyróżnić jakieś prawidłowości? Sądzę, że tak. Właśnie próbom zrozumienia funkcjonowania symbolu krzyża będzie poświęcony niniejszy tekst – poniżej wyróżnię cztery konteksty symboliczne¹, w których krzyż pojawia się w polskich sztukach plastycznych od 1945 roku do dziś². Zaznaczam, że interesować mnie będzie tu autonomiczne pole sztuk plastycznych w rozumieniu Pierre'a Bourdieu (Bourdieu 2001; 2005) – pozostawię poza moim zainteresowaniem dzieła spoza tego pola np. funkcjonujące w ramach sztuki naiwnej czy sakralnej (tworzonej na zamówienie organizacji religijnych). Nie będę też zapuszczać się na teren teatru czy kina, oczywiście mając świadomość niekla-

¹ W wystąpieniu mówiłem o czterech strategiach, w jakich artyści używają krzyża. Już po konferencji, w ciekawej rozmowie, którą odbyliśmy, Krzysztof Cichoń przekonał mnie, że w wypadku twórczości artystycznej pojęcie strategii ma ograniczone zastosowanie, za co Mu dziękuję.

² Nie będę rozważał funkcjonowania krzyża w malarstwie przedstawiającym, w którym motyw ten jest potraktowany jako zwykły element krajobrazu, gdyż analiza takich dzieł nie wniosłaby wiele do prowadzonej dyskusji.

rowności (braku?) granic oddzielających poszczególne sztuki, zwłaszcza w przypadku nowych mediów, np. performansu czy też sztuki wideo. Nie opowiem też o wszystkich dziełach polskiego pola sztuki, w których występuje krzyż, byłoby to zresztą niemożliwe; odwołam się do wybranych obrazów, grafik czy performansów. Mam też świadomość, że opisywane niżej dzieła sztuki można zaliczyć do wielu kontekstów jednocześnie, a moje wybory będą dyskusyjne – zdaję sobie sprawę z tego, że moja propozycja uporządkowania materiału w postaci czterech kontekstów jest obciążona sporą dozą subiektywności. Nie będę stronił od dzielenia się swoimi własnymi interpretacjami dzieł, jak też cytowania rozumień innych (artystów, kuratorów, badaczy itd.), lecz nie roszczę sobie praw do interpretacji jedynej właściwej. Współczesne dzieło sztuki – jak dobrze pokazał Umberto Eco – jest „otwarte” na nieskończoną liczbę interpretacji (Eco 2008: 96). Moja jest jedną z wielu, chciałbym, żeby była traktowana jako zagajenie do interesującej dyskusji.

Konteksty symboliczne, w których pojawia się krzyż

Kontekst 1. Odreagowanie wojennej traumy, ekspresja doświadczenia absurdu

Krzyż jako symbol zaczął pojawiać się w polskiej sztuce od początku badanego okresu – od 1945 roku. Służył on ukazaniu dramatu wojny, odreagowaniu jej, był też nośnikiem przeżycia absurdalności egzystencji.

Oglądając reprodukcje dzieł, zauważam wieloaspektowe podobieństwo w pracach Władysława Hasiora, Tadeusza Kantora i Józefa Szajny. Hasior w skrzynce umieszczonej na kołach wózka dziecinnego rozsypał ziemię, umieścił kilka krzyży i zapalonych świec (co przywołuje skojarzenia z cmentarzem), nad tym umieszczone zostało pod kątem ostrym lustro (stanowiące wieko skrzynki), tak że widz może krzyże widzieć też od tyłu i z góry („Dzieciom Zamojszczyzny”, 1974). Szajna w „Reminiscencjach” (1969) umieścił czarne krzyże, fragmenty drzew i słupów – widzę tu nawiązanie do obrazu obozu koncentracyjnego (por. Rottenberg 1995: 9). Kantor w instalacji z „Umarłej klasy”, posadził w szkolnej ławce obok stojącego krzyża kukłę chłopca. Na innym zdjęciu widać na czarno ubranego Kantora siedzącego na białym krześle pod białym krzyżem i na czarnym tle. Podobny nastrój – cisza, pustka, wzniosłość, patos. Estetyka kojarząca się ze śmiercią, pogrzebem, cmentarzem. Wspomnienie zmarłych. Żałoba.

„Figura na przekątni” Jana Lebensteina (1958) wnosi coś innego – zgeometryzowana, wyabstrahowana stojąca postać, złożona z niezbyt równo wymalowanych figur, w różnych kolorach, o różnej fakturze, nałożona na przecinające się linie proste. Dodatkowo widać właśnie krzyż wpisany w głowę, twarz człowieka, który jest też częścią „niezależnego”, zgeometryzowanego pejzażu. Opowieść o ludzkim losie.

Mam wrażenie, że „Nagrobki” z lat 50. Andrzeja Wróblewskiego mówią o podobnych sprawach. Są to krzyże, posiadające głowy i twarze, to zarazem uproszczone postaci z wyciągniętymi rękami. Noszą ponadto nazwy, na przykład „Nagrobek kobieciarza”, zgeometryzowane kobiece nogi stojące obok krzyża i geometryczne wzory na krzyżu, przywołujące eksperymenty z tym symbolem Kazimierza Malewicza, są jednak bardziej ekspresyjne. Co mówią te dziwne totemy? Absurd egzystencji, nicność czy przebłysk wartości? Grzech? Myślę, że „Nagrobki” trzeba widzieć w związku ze sławnymi „Rozstrzelaniami” (1948–1949); spotykają się tu fascynacje artysty abstrakcyjną geometrią z ekspresją (jakaś wersja nowej figuracji?). „Nagrobki” świadczą – jak je odczytuję – o absurdalności życia, ich przesłanie właśnie stanowi „drugą stronę” „Rozstrzelań”, są ich dopełnieniem, mówią właściwie o każdym, zwykłym życiu, niekoniecznie dramatycznie zakończonym w czasie wojny.

W opisanych wyżej dziełach (i innych im podobnych) krzyż ma przypominać o dramacie wojny, jest elementem odreagowania, przypomina też o śmierci w wymiarze osobistym i pokazuje absurdalność człowieczej egzystencji, podkreślając – jak to filozofia egzystencjalna głosiła, silnie przecież naznaczona doświadczeniem I i II wojny światowej – nierozzerwalny związek życia ludzkiego i śmierci. Przy tym używane są różne media i środki artystyczne. Krzyż w tym kontekście roztacza nastrój patosu, podniosłości, tworzy swoistą przestrzeń żałoby, nie pozostawia wątpliwości – widz, odbiorca, ale przecież i artysta – styka się tu ze śmiercią.

Kontekst 2. Doświadczenia transcendencji, poszukiwania formalne

Krzyż w tym kontekście staje się symbolem generującym duchowe przeżycia, kontakt z *sacrum*. Pełni też znaczącą rolę w poszukiwaniach odpowiednich rozwiązań formalnych. Początki tego kontekstu w sztuce powojennej widać w latach 50. (choć z pewnością jego egzystencja rozpoczyna się znacznie wcześniej), wyraźnie zaznacza się w polskiej sztuce do dziś.

Jednym z najbardziej „uduchowionych” kierunków sztuki XX wieku była abstrakcja – a to za sprawą mistycyzującego nastawienia jego ojców założycieli. Krzyż jako generator przeżyć duchowych pojawiał się w twórczości Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza. Krzyż też wyraźnie zaznacza się w polskiej sztuce abstrakcyjnej. Jednym z najważniejszych polskich malarzy-abstrakcjonistów jest Jerzy Nowosielski, choć też ważną część jego twórczości stanowiły figuratywne obrazy inspirowane prawosławną ikoną. Jednak w twórczości Nowosielskiego trudno wprowadzić precyzyjne rozróżnienie na figurację i abstrakcję, bowiem – jak sam mówił – wszystkie jego obrazy są rodzajem ikon, okien na wyższy wymiar. Abstrakcja w jego rozumieniu jest obrazem boskości, z kolei każda ikona z pozoru figuratywna w istocie jest abstrakcyjna (zob. np. Podgórzec 1985: 114; 184). Zgeometryzowane obrazy przedstawiające ukrzyżowanego Chrystusa lub świętych trzymających krzyż są w tym wypadku znakiem i otwarciem. Nie mają oddawać zewnętrznego, pozornego widoku ciała Jezusa, nie są zapisem kroni-

karza mówiącego o „realnych zdarzeniach”, pokazują mit, „historię świętą” – są narzędziem komunikacji malarza i widza-odbiorcy z wymiarem boskim. Obrazy Nowosielskiego służą nie do oglądania, lecz do kontemplacji. Mają sprowokować przeżycia „inne”, odmienne stany świadomości. Rzeczywiście – jak mówi moje indywidualne doświadczenie – wyciszają, wystarczy chwilę postać i popatrzeć, zapomnieć o otaczającym świecie. Zza obrazu – który jest tu tylko znakiem – wзира puszka. Abstrakcja jako odcisk świata subtelnego kontra przedstawienie pozoru, umowności. Krzyż u Nowosielskiego jest właśnie tą abstrakcją, wcale nie przedstawieniem. Jest ikoną, obrazem nie ludzką ręką namalowanym czy – mówiąc językiem postnowoczesnym – oknem na „inne”.

Krzyż jest przez artystów też traktowany jako figura geometryczna i zarazem nośnik duchowości, jest sprowadzany do roli ponadkulturowego archetypu, bywa też elementem w grze z tradycją awangardową – reprezentowaną przez suprematyzm Malewicza: tak się dzieje w przypadku „Kluczy do Malewicza” Włodzimierza Pawlaka (1995–1996) i „Lapidarium” Jacka Kornackiego (2001).

Ponadkulturowym archetypem krzyż jest też w „Sytuacji semiotycznej” Stanisława Dróżdża (2006). Lecz jednocześnie – na co otwarcie wskazuje tytuł – jest właśnie znakiem w ciągu innych znaków. Oto na prostokątnym obrazie mamy rząd dziewięciu kwadratów wykreślonych cienką czarną kreską na białym tle. Pierwszy jest biały/pusty, ostatni – czarny, w innych widać linię horyzontalną, wertykalną czy odcinki przebiegające przez kwadraty pod kątem 45 stopni. W trzech kwadratach zawarty jest krzyż: jeden jest skonstruowany przez pion i poziom, drugi – przez odcinki ukośnie przedzielające kwadrat, w następnym artysta te dwa krzyże nałożył na siebie. Minimalizm formy sprzyja tu przesłaniu. Widz-odbiorca wciągany jest przez ciąg dziwnych (zwykłych?) symboli. Krzyż jest jednym z nich, stanowi też wynik skojarzenia ze sobą prostszych znaków-elementów konstrukcyjnych (np. linie: horyzontalna i wertykalna). Koniec tego zestawu stanowi czarny kwadrat, początek biały kwadrat – jest to też odniesienie do Malewicza. „Sytuacje semiotyczne” tak wiele mówią, dzięki grze konceptualnej otwierają nowe przestrzenie kontekstualne.

Krzyż pojawia się również w „Średniowieczu” Koji’ego Kamoji’ego (1995–1996). Sztuka tego japońskiego artysty, mieszkającego w Polsce, w fascynujący sposób łączy to, co wschodnie, z tym, co zachodnie. Średniowiecze przez niego jest widziane jako okres w historii Europy, w którym najmocniej zaznaczył się pierwiastek duchowy, stało się dlań symbolem duchowości zachodniej. Na swych wystawach Kamoji pokazuje obrazy i instalacje, które odnoszą się do duchowości japońskiej, w szczególności do buddyzmu zen i związanej z nim poezji haiku – które tak celnie uwydatniają pustkę, prostotę i absurdalność rzeczywistości. Takie obrazy uzupełnia dziełami ukazującymi istotę zachodniego podejścia do świata. Abstrakcja geometryczna staje się dla Kamoji’ego środkiem wyrazu oddającym podobieństwo obu kultur przejawiające się w ascetyzmie. Tak jest – jak mi się wydaje – właśnie w przypadku obrazu „Średniowiecze” złożonego z 32 kwadratowych mniejszych płócien. Każdy z kwadratów jest wypełniony inną kompozycją

geometryczną. Linie proste, kwadraty, prostokąty, romby, też figury nieregularne. W kilku z nich widać różnie wykreślone krzyże. Uderza tu minimalizm formy – ascetyczność kompozycji, klarowność użytych kolorów. Być może opowiadają jakieś historie, w kilku z nich uderza mnie zawarta tam dramatyczność, w innych dojmujący spokój, a właściwie cisza i pustka. Przychodzi mi na myśl ikona, która łączy się tu właśnie – absurdalnie i zarazem oczywiście – z haiku.

W nurcie geometrycznym utrzymują się też obrazy i obiekty Jarka Lustycha. Przyciągają moją uwagę od razu jego grafiki wykonane metodą drzeworytu sztorcowego. Matryce wykonane zostały z drewna „odzyskanego” z wyrzuconych skrzynek na owoce i zebranych przez artystę. Grafiki ukazujące geometryczne wzory na bazie kwadratów, tworzące w różnych kalejdoskopowych konfiguracjach krzyże, przemieniające się niejednokrotnie w swastyki, układające się często w wiry, operujące czerwieńią, zielenią, błękitem, przyjmują różne formaty. Duże, jako plakaty, Lustych naklejał na słupy ogłoszeniowe, płoty czy filary mostów („Konfrontacje”, 2002), średnich używał do „etykietowania” obszarów miasta (grafika staje się podpisem pod rzeczywistością – podobnie i zarazem odwrotnie niż w muzeum), całkiem małe grafiki rozdawał przechodniom na ulicach miasta jako ulotki („Ulotka”, 2005) lub wkładał za wycieraczki zaparkowanych samochodów – podobnie jak to się dzieje z ulotkami agencji towarzyskich. Te działania mają sprowokować zaskoczonego odbiorcę, mają go wybić z normalnego stanu świadomości.

Rzeczywiście, Jarek Lustych jest zafascynowany poszukiwaniem Wzoru. Jednym z ważniejszych wzorów w jego twórczości jest krzyż. Ten artysta świadomie nawiązuje do mandali, rozpowszechnionych szczególnie na Dalekim Wschodzie, a będących w istocie archetypem kulturowym, na co wskazał Jung (1993). Jednak Lustych także świadomie odnosi się w swojej twórczości – co przyznał w prywatnej rozmowie ze mną – do tradycji awangardowej, do malarstwa Mondriana. Dla Lustycha nie ma, jak twierdził, sztuki, która by nie zawierała, nie odnosiła się do *sacrum*. Sztuka jest narzędziem jednostkowego kontaktu z Rzeczywistością Prawdziwą. Nawet na ulicy. Nawet dzięki ulotkom.

Inaczej używa krzyża Jacek Sempoliński w swojej mistycyzującej twórczości rozwijającej się pomiędzy abstrakcją (niegeometryczną) a sztuką przedstawiającą. Robi to bardzo subtelnie. Na przykład „Ukrzyżowanie” (1979): widać białą przestrzeń, jakaś czarna niewyraźna figura (drzewo?), dwa ciemne kwadraty i cienko wydrapany, prawie niewidoczny nieregularny krzyż. Mimo że Sempoliński pozwala sobie na ekspresję, nie zagłusza ciszy, nie przesłania pustki.

Bardziej dosadny jest Włodzimierz Pawlak – jeden z artystów należących do tzw. grupy Nowych Dzikich. Na obrazie „Prawie nic” (1987) Pawlak umieścił na brązowym tle nierówno namalowane trzy czarne figury: krzyż, ptaka (a może anioła?), kwiat (róże?). Figury są trochę przesłonięte – zabrudzone brązowymi zaciekami. Widać też ledwie zarysowaną człowieczą postać. Bardziej ekspresyjny jest jeszcze obraz „Droga od człowieka do baranka bożego” (1985). Białe, nierówno położone tło, z lewej strony jakaś postać ludzka odwrócona do góry nogami,

mocno uproszczona – zarysowana konturem i przysłonięta jakimiś ukośnymi kreskami. W górnym prawym rogu widać żółty nierówny krzyż, z elementami błękitu. Poniżej kontury owcy – baranka. Całość przypomina archaiczny malunek. Prymitywizm obrazu w dzisiejszych czasach jest celowym zabiegiem artystycznym, nośnikiem zarazem siły i tajemnicy.

W latach 60. i 70. Andrzej Dudek-Dürer fotografował krzyże cmentarne. Z tych fotografii układał zmultiplikowane kompozycje, każde ze zdjęć jest inaczej zabarwione, co kojarzy się z estetyką pop-artu („Krzyże cmentarne”, 1970). Po tragedii osobistej (śmierci dwóch bliskich osób) Dudek-Dürer stworzył kolaże z wyciętych i wydartych kawałków zdjęć, na których widać artystę rozpostartego na krzyżu. Rolę włóczni pełni nóż kuchenny. Czy to krzyże cmentarne, czy to obraz, w którym ukazał ukrzyżowanego samego siebie – jak się wydaje, analizując jego drogę artystyczną³ – dla tego twórcy jest generatorem przeżyć duchowych.

Minimalistyczne obiekty Mirosława Bałki zwykle robią wielkie wrażenie. Tak się też dzieje w przypadku jego kompozycji „Lebensraum” (2003). W białym wnętrzu galerii artysta wystawił atrapę grobu skonstruowaną w wymiarach rzeczywistych: biały prostopadłościan z krzyżem i tablicą, dodatkowo podświetlony wewnątrz. Całość artysta przytwierdził do sufitu: cmentarny krzyż z grobem i tablicą można było obserwować od dołu. I jeszcze gdzieś mała plastikowa żaba. Bałka, odwracając perspektywy, przewracając wszystko „do góry nogami”, wprowadził widza w swoistą grę pomiędzy wymiarami: „tym, co na dole” i „tym, co na górze”. Nie wiemy, co gdzie jest, gdzie my jesteśmy, czy grób jest częścią „tego”, czy „innego świata”. Właściwie to dzieło przypomina starą prawdę: śmierć i umarli nie są „z tego świata”. A może to my jesteśmy właśnie w tym innym świecie i dzięki sztuce możemy spojrzeć na ten normalny? (por. Bauman 2010). Czy jeszcze żyjemy? Czy czasami nie patrzymy na grób swój własny, po którym skacze żaba?

Motyw krzyża pojawia się też w wielu pracach innego ważnego polskiego artysty – Grzegorza Klamana (m.in. „Wieża gnozy” 1990; „Simulacrum” 1997; „Corpus” 1994). Już tytuły prac wiele mówią: artysta jest zainteresowany zgłębianiem innych wymiarów. Lecz gnoza Klamana – inaczej niż w gnostycyzmie – jest jak najbardziej ucieleśniona. Na przykład „Anatomia polityczna ciała” (1995) – instalacja składa się z trzech stalowych obiektów: na rzucie krzyża równoramiennego, kwadratu i prostokąta. W każdym z nich są pleksiglasowe pojemniki w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy z preparatami ludzkich jelit. Z kolei „Emblematy” (1993) to dwa pojemniki: jeden w kształcie równoramiennego krzyża, w środku którego znajduje się mózg ludzki w roztworze formalinowo-spirytusowym, drugi w kształcie ramienia swastyki (rodła), który zawiera roztwór z ludzką wątrobą. Ten artysta przede wszystkim przypomina nam o zapomnianym i jednocześnie zniewolonym przez różne wpływy kulturowe podstawowym dla życia człowieka wymiarze: cielesności (por. Bauman b.r.w.: 9). Droga do ducha w tej sztuce pro-

³ Dudek-Dürer jest artystą, którego twórczość jest wielowymiarowo związana z nową duchowością (por. Moźdzynski 2011: 171-172).

wadzi ewidentnie poprzez ciało – swe preparaty z częściami ciała Klamana nazywa „relikwiarzami” (Szyłak b.r.w.: 17). Ciało i dusza nie są w wizji gdańskiego artysty przeciwstawne. Klamana wpisuje ciało w krzyż i w inne kulturowe symbole duchowości. Jednocześnie – jak twierdzi – pragnie dotrzeć do „stanów elementarnych” i je „przekroczyć” (Ziarkiewicz 1994: 17, za: Szyłak b.r.w.: 17). Co ważne, jego poszukiwania *sacrum* nie plasują się w polu żadnej zinstytucjonalizowanej formy religijności, mają charakter religijności sprywatyzowanej – Klamana zaznacza swą opozycję wobec chrześcijaństwa, jego przesłanie jest ideologicznie bliskie różnym trendom New Age:

[...] gdy przybijam mięso do krzyża równoramiennego – mówi artysta – to ma to swoje odrębne znaczenie, gdyż czynię to w opozycji do tradycji judeo-chrześcijańskiej. Mój krzyż jest symbolem wektorów świata i jednocześnie znakiem osadzenia człowieka w świecie, jak to ma miejsce w różnych kulturach, które wyznaczają symboliczne centrum wszechświata, wokół którego toczy się życie (Ziarkiewicz 1994: 17, za: Szyłak b.r.w.: 18).

U Klamana powtórne odnalezienie ciała jest warunkiem dotarcia do Ducha, Duch jednak nie przejawia się przez konkretną religię. Klamana odwołuje się do ponadreligijnej, archetypalnej duchowości. Do tego właśnie potrzebny jest mu krzyż.

W tej części starałem się pokazać różne dzieła sztuki zawierające lub odnoszące się do symbolu krzyża. Wszystkie jednak tu pokazane, choć tak odmienne pod wieloma względami, podobne są pod jednym względem: krzyż jest tu traktowany jako nośnik przeżyć duchowych lub ich generator. Przywołani tu artyści nie trzymają się żadnego kanonu, nie są wierni też żadnej drodze wytyczonej przez jakąkolwiek organizację religijną. Krzyż jest interpretowany przez nich dowolnie, zgodnie z ich nowocześnie i ponowocześnie rozumianym indywidualizmem i kreatywnością. Są w swych wyborach treściowych i formalnych autonomiczni (jak pole artystyczne, do którego należą), tradycję religijną – i krzyż – co najwyżej traktują jak źródło inspiracji do ekspresji własnej. Z pewnością w przypadku kilku artystów – co chyba pokazałem – można mówić o postawie mistycyzującej (mistycznej?), lecz nie jest ona realizacją wzoru kapłana, a raczej heretyka, tu mistycyzm i indywidualizm spotykają się. Do tego dochodzą różne poszukiwania formalne, gra z awangardową tradycją, wciąganie widza w dziwny świat abstrakcji, instalacji, akcji. I „dziwna forma”, mistycyzująca treść i odnoszący się do nich motyw krzyża mają twórcę i odbiorcę wybić z codziennego stanu świadomości i wprowadzić w „inny stan”. Krzyż – oczywiście tu pasuje, bo jest silnie zapisany w świadomości zbiorowej naszej kultury. Ale trzeba pamiętać, że siła krzyża też jest zawarta w tym, co Jung nazwał nadświadomością, moc wynika z jego ponadkulturowej archetypalności. Jest nośnikiem w tym kontekście – *sacrum* niezorganizowanego (por. Czarnowski 1956: 223).

Kontekst 3. Tradycja narodowa

Krzyż w tym kontekście przede wszystkim jest nośnikiem znaczeń patriotycznych i narodowych. Mamy tutaj do czynienia ze splotem tradycji narodowej z wiarą, co twórcom nie przeszkadza w posługiwaniu się awangardowymi środkami wyrazu, uciekaniu się do tzw. nowych mediów (performans, happening, instalacja), które mają wzmocnić patriotyczny przekaz i dostosować formę do współczesności. Bardzo wyraźnie zaznacza się to w twórczości Jerzego Beresia, choćby w jego akcjach zwanych „Mszami” (np. „Msza romantyczna”). Artysta, cofając się do romantycznych korzeni polskości, jednocześnie odnosił się do aktualnej sytuacji w Polsce. Wystawiał na ołtarzach swoje nagie ciało, posługiwał się narodowymi symbolami, budował różne instalacje – np. ołtarze, których ważnym i widocznym elementem były krzyże. Zwraca od razu uwagę jego instalacja zatytułowana po prostu „Krzyż” (1968–1983): pozioma deska z napisem „krzyż” jest wsparta na pionowej sękatej gałęzi i dwóch kijach. Na szczycie gałęzi został prostopadłe umieszczony dodatkowy kij, od którego odchodzi półkolisty, wywinięty gałązka, dodatkowym elementem jest sznur z kilkoma węzłami. Beres posługuje się z jednej strony językiem awangardy – absurdem i zabawą, z drugiej odwołuje się do znaczeń związanych z chrześcijaństwem, co wywołuje – zamierzone przecież przez autora – napięcie. Owo napięcie jest cechą charakterystyczną twórczości Beresia, jej swoistym „znakiem rozpoznawczym”. Widzimy je na przykład w „Ołtarzu cierpliwości” (1976–1985): dziwna postać z widocznym fallusem, odwrócona do góry nogami (jakiś tajemniczy totem?) – krzyż tutaj jest ustanowiony z ramion i tułowia. Został w tej pracy połączony komentarz polityczny, odnoszący się do aktualnej sytuacji w Polsce, z archaizującą formą, zmaterializowaną przez swoisty „totem”, mający zapewne stanowić odwołanie do korzeni narodowych (pogańskich?), z chrześcijańskim komponentem – ołtarzem. Nieco inna jest instalacja „Protest” (1982–1985) stworzona w okresie stanu wojennego, już tytułem sugeruje inną, niż w poprzednio omówionej konstrukcji, sytuację społeczną. Antropomorficzna postać została złożona z dwóch wertykalnych kijów łączących się u góry (głowa), przedzielona blisko szczytu horyzontalnie ustawioną belką (ramiona) z wiszącymi na sznurach dwoma kawałkami drewna (ręce). Dodatkowo widać wkomponowaną w postać, wiszącą na jeszcze jednym kiju, materię z napisem „protest”. Tutaj, tak jak w innych pracach Beresia, archaizująco przedstawiona postać ludzka może być odczytywana zarazem jako figura krzyża.

Lata stanu wojennego przyniosły prawdziwą erupcję sztuki odkrywającej wartości narodowo-katolickie, niewątpliwie krzyż był wtedy jednym z najczęściej używanych symboli generujących zarazem treści narodowe, jak i wyrażających po prostu sprzeciw wobec działania komunistycznej władzy. Powstał wówczas cały nurt sztuki przykościelnej – a najważniejszym chyba wydarzeniem w ramach tego nurtu stała się wystawa „Znak krzyża” zorganizowana w 1983 roku w Kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie. Trzeba przyznać, że prace prezentowane na tej wystawie (jak i charakterystyczne dla całego nurtu) były różnorodne tak pod

względem treści, jak formy, stylu czy używanych mediów; niektóre wyraźnie wiązały się – przedstawiały motyw krzyża – inne były tylko luźno nim zainspirowane.

Motyw krzyża w latach 80. był na różne sposoby wykorzystywany. Na przykład artyści często malowali układane przez ludzi na ulicach krzyże z kwiatów (m.in. Marek Sapetto, Wiesław Szamborski, Łukasz Korolkiewicz). Ale krzyże też stały się częścią obrazów przedstawiających wprost konflikt polityczny – tak się stało na przykład w cyklu „Robotnicy” Edwarda Dwurnika. „Nowa krucjata” (1984) pokazuje ekspresjonistycznie namalowane krzyczące postacie, z ich głów wyrastają krzyże, w oddali kościół i tłum trzymający wielkie krzyże i kościelne chorągwie. „Akcja w Miętnej” (1989) ukazuje konflikt polityczny wprost: po jednej stronie robotnicy trzymający krzyże, po drugiej ubrani w tarcze i hełmy zomowcy. Nie pozostawia wątpliwości także obraz „Chrystus i ZOMO” (1990) – widać na nim ekspresjonistycznie zaznaczone postacie: Chrystus wiszący na krzyżu, do którego zostały przychepione białe-czerwone chorągiewki, pod nim kłęczy uczeń z torniastrem i stoi uzbrojony w hełm, tarczę i pałę zomowiec.

W tym kontekście krzyż jest nośnikiem i generatorem treści narodowych, patriotycznych. Jest używany do tego, żeby w zsyntetyzowanej formie odwołać się do źródeł i istoty polskości. Jest często wyrazem splotu tradycji katolickiej z narodową, jak też jest traktowany jako znak niezgody wobec działań komunistycznego reżimu, a kontekst religijny tu jest traktowany luźno i podporządkowany treściom patriotycznym. Artyści w ramach tego kontekstu wcale nie stronią od awangardowej – czasem „utrudnionej formy”. Ich obrazy są ekspresjonistyczne, nie uciekają przed pokazywaniem brzydoty rzeczywistości, posługują się nowymi mediami (performans, instalacja). Forma tych dzieł nie jest „pomnikowa”, jest daleka od ugrzecznionej sztuki sakralnej (tworzonej na zamówienie instytucji religijnych i wykorzystywanej w rytuałach religijnych).

Kontekst 4. Transgresja i subwersywność

Krzyż w ramach tego kontekstu staje się elementem lub narzędziem zachowań transgresyjnych i subwersywnych. Staje się często rekwizytem ułatwiającym przekroczenie granic społecznych, estetycznych, moralnych religijnych itp. Jest też zapożyczonym z dominującego nurtu społecznego symbolem paradoksalnie wykorzystywanym przez artystów do podważenia podstawowych zasad funkcjonowania *status quo*. Krzyż w tym kontekście zaczął pojawiać się – jak sądzę – w latach 70. Pierwszym odnotowanym przeze mnie artystą używającym symbolu krzyża, by dokonać społecznej krytyki, był Zbigniew Warpechowski. W ramach swoich performansów „Champion of Golgotha” (1978) artysta ten krzyżował się. W ramach akcji były używane przedmioty użytku codziennego, będące zarazem symbolami – siermiężnego przeciwieństwa, załazkowego – polskiego konsumpcjonizmu lat 70., do których należały: Coca-cola, papierosy Marlboro i dezodorant Brutal (sic!). Oto krótki opis akcji z tego cyklu:

Zaczynam od stacji I. „Umycie rąk” – w tym performance i kilku późniejszych to ja umyłam ręce widzom, spryskując je dezodorantem, który mi się wpasował, gdyż miał nazwę „Brutal” i napis „Deo-spray”. Mój krzyż jest krzyżem nowoczesnym, lekkim i składanym, wyjmuję go z pokrowca i demonstruję jego walory, podrzucam go do góry. Krzyż „portable” – przypomina sprzęt akrobatów cyrkowych. Wszystko robię z uśmiechem na ustach. Biegam po torze przeszkód, upadam. W końcu ustawiam krzyż w podstawie, wchodzę na niego, zakładam nogę na nogę i wypijam coca-cola (Warpechowski 1998: 45).

Warpechowski świadomie używa zapożyczonych symboli, jak mówi, „odwraca wszystkie znaczenia i sensy”, piętnuje przy tym załóżki społeczeństwa konsumpcyjnego: „bezsmyślnie uleganie” idolom i kreowanie ich przez menedżerów, specyficzny hedonizm – „wszystko ma być lekkie, miłe i przyjemne” (Warpechowski 1998: 44).

Z kolei Zofia Kulik i Przemysław Kwiek w serii zdjęć pt. „Granat i banan” (1986) zaatakowali to, co było ważne dla społeczeństwa polskiego w latach 80. Na wszystkich zdjęciach widzimy parę obok siebie siedzących artystów z plastikowymi wiadrami na głowach. Na każdym ze zdjęć widzimy postacie z innymi akcesoriami-symbolami polskości postawionymi na wiadrach lub trzymanyymi w rękach: szklanka wódki, siekiera, mięso (na kilku fotografiach), biało-czerwona flaga, krzyże, stos książek itp. KwieKulik obnażają tutaj wartości Polaków: krzyże symbolizujące duchowość i przywiązanie do tradycji religijnej pojawiają się w kontekście codziennego, siermiężnego życia – wódki i mięsa – które w latach 80. stanowiło przedmiot pożądania i cel wielu zabiegów Polaków.

Mocno transgresyjne przesłanie zawierała sztuka Marka Kijewskiego z lat 80. Jego indywidualne poszukiwania duchowe, inspiracje gnostyckie i fascynacja ikoną były wtopione w punk-rockową anty-estetykę, bazującą na – jak to sam wyraził – „trzech S”: „surfowania, skanowania i samplowania” elementów rzeczywistości (Kijewski/Kocur 2008: 4), gdzie treści mistyczne są wymieszane z halucynogennymi wizjami, fragmentami elektrycznych instalacji, landrynek i klocków Lego. I tak pojawia się „Nowy krzyż” – drewniana instalacja, która w niewielkim stopniu przypomina figurę krzyża. Z kolei „Król” to trawestacja Kolumny Zygmunta: kukła z długimi włosami trzymająca krzyż i miecz z dwoma poniżej „pełzającymi” amorficznymi odwołkami, z których jeden przyozdobiony jest namalowanymi krzyżami. Krzyże tu są symbolem wyśmiewanej tradycji narodowo-katolickiej, co z kolei stało się tematem wielu przedsięwzięć znanej grupy artystycznej Łódź Kaliska. Najbardziej interesujący ze względu na temat tego tekstu jest cykl „Zdjęcie z krzyża” (lata 90.), stanowiący parodię tradycji malarskiej – z jednej strony – i przede wszystkim wyśmiewający symbolikę katolicką. Na jednym ze zdjęć widzimy w tle krzyż utworzony z rozwiniętej rolki papieru toaletowego, na pierwszym planie widać artystów wykonujących przesadzone miny i gesty jeden z nich odgrywa Jezusa – ma parodystycznie wyciągnięty język. „Zdjęcie z krzyża” nie pozostawia wątpliwości: humorystycznie i zarazem agresywnie zaatakowana została narodowo-katolicka tradycja. Podkreśla to krzyż ułożony z papieru toa-

letowego – produktu łączącego się z obłożonymi tabu czynnościami wydalania (*profanum*) a zarazem produktu, który parę lat wcześniej był deficytowy i bardzo rzadko dostępny.

Co innego krytykuje Marek Rogulski-Rogulus. Ostrze jego dzieł zostało skierowane przeciwko postmodernizmowi, który – według artysty – jest tożsamy z relatywnością wszelkich wartości. Postmodernistyczny człowiek jest nieszczęśliwy, zagubiony, we wszystko wątpi, śmierć dla niego jest kresem. Rogulus jednak nie krytykuje tak rozumianego postmodernizmu z pozycji konserwatywnych. Odwołuje się on do wartości charakterystycznych dla New Age i jednego z ważnych liderów psychologii transpersonalnej – Kena Wilbera. Przepuszczona przez filtr nowej duchowości tradycja u Rogulusa jest skojarzona z postulowaną przemianą świadomości i ustanowieniem kontaktu z transcendencją, postmodernistyczne zwątpienie chce zamienić w otwarcie na duchowość: tu spotyka się Jezus z Budzą, dalekowschodnia medytacja ze średniowieczną europejską alchemią. Rogulus pisze o śmierci ego, śmierci tożsamości – akcie oświecenia, „możliwości transcendowania do Całości, do Nadświadomej Jedności Ducha” (Rogulski-Rogulus 2001: 252). W takim otoczeniu pojawia się krzyż – jako symbol duchowości wyrwanej z kontekstu konkretnej religii. W ironicznej pracy „Nie z tego świata” (1999) Rogulus powiesił na ścianie krzyż, a na nim jakąś przerażającą, a z drugiej strony zabawną postać – czaszkę (podobno ludzką) z odwłokiem i wystającymi dwoma kikutami nóg. Po bokach – co wzmaga sarkazm przekazu – ustawił dwie narty (Rogulski-Rogulus 2001: 251).

Fundamenty społecznego *status quo* obnażali i poddawali atakom artyści związani z nurtem polskiej sztuki krytycznej, której kulminacja działalności miała miejsce na przełomie XX i XXI wieku. Ważną pracą tego nurtu były „Więzy krwi” Katarzyny Kozyry (1999), prezentowane w formie billboardu na ulicach polskich miast. Całość dzieła została podzielona na cztery kwadratowe pola, na górnym prawym polu widać nagą artystkę leżącą na wielkim czerwonym, równoramiennym krzyżu na białym tle. Na dolnym prawym polu artystka leży na tle czerwonego półksiężyca, dodatkowym rekwizytem są tu główki kalafiorów. Na lewym górnym i dolnym polu widać odpowiednio leżącą nagą postać kobiety z jedną krótszą nogą (to siostra artystki). Pozuje na tle półksiężyca i krzyża. Dodatkowym rekwizytem na dolnym lewym polu są główki kapusty. Praca Kozyry wywołała duże poruszenie. Odnosiła się z jednej strony do konfliktu jugosłowiańskiego, który miał obok wymiaru narodowego także podłoże religijne. „Więzy krwi” podejmują także problem „innego” – wykluczenia osób niepełnosprawnych z głównego nurtu życia społecznego i obłożenia zakazem pokazywania ich ciał. Praca ta zaliczana jest do kręgu tzw. sztuki ciała, która z założenia ma przełamywać różne fałszywe, kulturowo narzucone, reprodukowane przez mass media kanony cielesności. Kozyra w „Więzach krwi” używa krzyża jako symbolu religii uwikłanej w kolejną wojnę, ale też posługuje się krzyżem i różnymi jego konotacjami (np. Czerwony Krzyż) dla wzmocnienia przekazu, zwrócenia uwagi na dotykane problemy.

Niezwykle mocne w intencji i przesłaniu jest przedsięwzięcie Jacka Markiewicza pod nazwą „Bez tytułu” (1993), będące zarazem jego pracą dyplomową. Średniowieczny krucyfiks poddał pieszczotom – na zdjęciach widać rozebranego artystę całującego i przytulającego się swym nagim ciałem do krzyża. Jaka była jego intencja? Tylko szok i prowokacja? Wyjaśniał swe motywy inaczej: „Pokazałem, że to nie jest Bóg, a kawał drewna” (Kozyra, Żmijewski 2008: 278). W swej intencji chciał sprofanować rzeźbę, obiekt fałszywego kultu, obraz nieprawdziwego Boga. „Do zrobienia pracy, w której pieszczę figurę ukrzyżowanego Chrystusa, motywowała mnie chęć obrazy tego, co nie jest Bogiem. [...] I mimo wszystko jest to praca religijna – o uwielbieniu Boga. Liżąc wielki średniowieczny krucyfiks, dotykając go nagim ciałem, obrażając go, gdy leży pode mną, modłę się do Prawdziwego Boga” (Kozyra, Żmijewski 2008: 276).

Miesza się tu swoista postawa heretycka o nastawieniu gnostyckim i ikonoklastycznym (autor był członkiem Kościoła zielonoświątkowego), w ramach której artysta poszukuje „prawdziwego *sacrum*” z krytyką społeczną wymierzoną w religijne i estetyczne *status quo* społeczeństwa polskiego. Krzyż więc jest tu pojmowany jako symbol „fałszywej świętości”, został użyty do wielowymiarowego aktu transgresji.

Najsławniejszym chyba polskim dziełem sztuki początku XXI wieku – mimo że niewiele osób je widziało w rzeczywistości – jest „Pasja” Doroty Nieznalskiej (2001). Ta praca stała się sławna dzięki akcji medialnej, represjom i procesowi o obrazę uczuć religijnych trwającemu osiem lat (artystka ostatecznie została uniewinniona). „Pasja” składała się z filmu wideo, na którym widać mężczyzn ćwiczących na siłowni i podświetlanego, równoramiennego krzyża powieszzonego na łańcuchu przytwierdzonym do sufitu galerii, w którym widać fotografię męskich genitaliów. Nieznalska – jak twierdziła – chciała zwrócić uwagę na patriarchalne fundamenty społeczeństwa i wszechobecny kult męskości. Motyw krzyża został tu użyty – według artystki – jako symbol mocy, nie stanowił odwołania do konkretnej religii. Praca jednak inaczej została odczytana przez polityków prawicowych partii – jako cios w katolickie wartości. Mimo że Nieznalska podkreślała, że atakowanie wartości religijnych nie było jej celem, efektem był długoletni proces.

Krzyż w kontekście tu omówionym jest narzędziem przekraczania granic społecznych, jego użycie ma wzmocnić krytyczne przesłanie dzieła. Krzyż jest rekwizytem subwersywnych działań, zapożyczonym z oficjalnego dyskursu, reformułowanym i używanym do ujawnienia przemilczanych aspektów rzeczywistości. Służy artystom o postawie zaangażowanej społecznie, a wręcz politycznie, do akcji transgresyjnych, które czasem wiążą się też z indywidualnymi poszukiwaniami duchowymi.

Podsumowanie

Artystów posługujących się w swych dziełach symbolem krzyża motywują różne potrzeby, zmierzają oni czasem do bardzo odmiennych celów. To, co łączy funkcjonujące na autonomicznym polu sztuk plastycznych dzieła opisane wyżej, to fakt wielopoziomowej (estetycznej, ideowej) niezależności od wąsko pojmowanej tradycji kościelnej: krzyż służy artyście w ekspresji jego indywidualnych wrażeń i dla niego istotnych (czasem bardzo odmiennych) treści. Inną cechą charakterystyczną wszystkich opisanych dzieł jest ich swoista – także różna – hybrydalność: można z powodzeniem mówić tu także o logice kolażu: artyści wiążą w swej twórczości wątki pochodzące z różnych, niekiedy oddalonych od siebie, obszarów. Za przykład mogą posłużyć prace opisane w ramach kontekstu narodowo-patriotycznego: pojawia się w nich krzyż, odniesienia do wartości narodowych, komentarz odnoszący się do aktualnej sytuacji politycznej i (post)awangardowa forma artystyczna. Inny typ samplowania (jak to nazywał Marek Kijewski) pojawia się w kontekście transgresyjno-subwersywnym: szokujący język wypowiedzi ukierunkowany na przekroczenie granic społecznych (estetycznych, moralnych, religijnych itd.) jest powiązany z poszukiwaniami „prawdziwej” boskości czy z kwestią wykluczenia społecznego.

Należy zauważyć, że na dzieła artystyczne wpływ ma sytuacja społeczna: uwarunkowania polityczne, gospodarcze, religijne. Krytyka konsumpcjonizmu (ze swoistą rolą symbolu krzyża) pojawiła się w Polsce w latach 70. – właśnie wtedy, gdy załazki konsumpcyjnego stylu życia zaczęły kiełkować w epoce gierkowskiej. Erupcja tematyki narodowej miała miejsce w latach 80. Sztuka krytyczna, atakująca z jednej strony wartości narodowo-katolickie, a z drugiej kapitalizm, „ekspłodowała” w okresie transformacji ustrojowej. Jeszcze raz sprawdza się teza o tym, że sztuka jest lustrem społecznego świata. W odzwierciedlaniu świata – jak pokazałem – bierze znaczący udział symbol krzyża.

Literatura:

- Bauman Zygmunt, (b.r.w.), *Wstęp*, przeł. A. Ceynowa, [w:] *Klaman*, red. Bożena Czubak, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Fundacja Wyspa Progress.
- Bauman Zygmunt, 2010, *Słuchając przeszłości, rozmawiając z przeszłością*, [w:] *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Zygmunt Bauman, Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Bourdieu Pierre, 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Bourdieu Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Czarnowski Stefan, 1956, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, przeł. N. Assorodobraj, [w:] *Dzieła*, t. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, Warszawa: PWN.

- Eco Umberto, 2008, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Jung Carl G., 1993, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, przeł. M. Starski, Poznań: Wydawnictwo Brama. Książnica Włoczęgów i Uczonych.
- Kijewski/Kocur, 2008, (*Idolls*), [w:] Ewa Gorządek (red.), Marek Kijewski, *Drzę więc cały, gdy mogą was ozłocić*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (katalog wystawy).
- Kozyra Katarzyna, Żmijewski Artur, 2008, *Rozwarta i gotowa. Z Jackiem Markiewiczem rozmawiają Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski*, [w:] *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Artur Żmijewski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wydanie II poprawione i rozszerzone.
- Możdżyński Paweł, 2011, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Podgórzec Zbigniew, 1985, *Wokół Ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa: PAX.
- Rogulski-Rogulus Marek, 2001, *Śmierć jako technika transcendencji*, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, Jan Trzupek, Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.
- Rottenberg Anda, 1995, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa: Wydawnictwo Stentor.
- Szyłak Aneta, (b.r.w.), *Klaman albo ciało w świecie hierarchii*, [w:] *Klaman*, red. Bożena Czubak, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Fundacja Wyspa Progress.
- Warpechowski Zbigniew, 1998, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Ziarkiewicz Ryszard, 1994, *Pesy-mistyczna odkrywka Grzegorza Klamana. Wywiad z artystą przeprowadzony przez Ryszarda Ziarkiewicza*, „Magazyn Sztuki”, nr 4/1994.

Streszczenie

W swoim artykule Paweł Możdżyński przedstawia cztery konteksty, w jakich krzyż pojawia się w polskiej sztuce wizualnej w latach 1945–2010. Są nimi: 1) odreagowanie traumy wojennej, ekspresja doświadczenia absurdalności, 2) doświadczenie transcendencji i zjawisko formalnej eksploracji w sztuce, 3) tradycja narodowa, 4) transgresja i subwersywność. Autor wskazuje na różne społeczne uwarunkowania (polityczne, ekonomiczne i religijne) polskiej sztuki. W tekście odnosi się do wielu dzieł i trendów obecnych we współczesnej sztuce wizualnej.

The Cross in Contemporary Polish Art: Presented in Four Symbolic Contexts

Paweł Możdżyński presents four symbolic contexts in which the cross appears in the Polish visual arts in the years 1945–2010. They are: 1) Abreaction of the war trauma, the expression of the experience of absurdity; 2) The experience of transcendence and the formal exploration in art; 3) National tradition; 4) Transgression and subversivity. The author points to the different social conditions (political, economic and religious) of Polish art. In the text there are many references to pieces and trends in contemporary visual art.