

Małgorzata SOBOLEWSKA

Transformacje tekstów kultury wokół wybranych projektów 55. Venice Biennale

Punktem wyjścia badań jest obserwacja wybranych projektów 55. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji, których szczególność polega na charakterze relacji między sztuką i życiem, w tym także projekcji zmian w formie i estetyce przedstawienia, przestrzeni funkcjonalnych, aktualizacji i transformacji europejskiego dziedzictwa kulturowego, formy i stylu obecności motywów mitologicznych, biblijnych, ikonografii chrześcijańskiej.

Omawiane zagadnienia dotyczą przekraczania granicy między życiem a sztuką, przemiany życia w sztukę, przeobrażania sfery codzienności w dzieło sztuki, zjawiska braku sztuki w sztuce oraz performance art, w którym sztuką staje się wyłącznie ulotny akt stawania się. Obserwujemy z tym związane przemiany w relacji między wartością procesu a powstałymi w jego wyniku artystycznymi obiektami. Wybrane projekty, mimo swej formalnej odrębności, łączy podejmowanie w różny sposób dialogu z tradycją kultury europejskiej. Transformacji podlegają wątki mityczne, klasyczne przedstawienia malarskie.

Cesare Pavese mówi o niezwykłej sile nośności mitu: „[...] Kiedy powtarzamy czyjeś imię, jakiś gest, jakiś mityczny cud, wyrażamy w pół słowa, za pomocą kilku sylab pewien fakt, który ogarnia i scala wszystkie inne, wyrażamy ten rdzeń rzeczywistości, który ożywia i nasycza całe układy namiętności stanów ludzkich, całe zespoły pojęć”¹. Skuteczność stosowania odniesień do motywów mitycznych sprawia, że artyści chętnie używają hellenistycznej spuścizny.

¹ C. Pavese, *Dialogii z Leukoteą*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1975, s. 7.

Antti Laitinen oferuje nam opowieść o syzyfowym charakterze ludzkich poczynań. Wszystkie projekty prezentowane przez niego na 55. Art Biennale w Wenecji wymagały ogromnego wysiłku fizycznego. Fin w rodzinnym mieście Somerniemi własnoręcznie ściął pięć brzoź i porąbał na kawałki, by je odtworzyć przy użyciu młotka i gwoździ w ogrodach Giardini przed wejściem do pawilonu fińskiego. Artysta zebrał też materiał roślinny z obszaru 100 m² lasu. Z posegregowanej roślinności ułożył tej samej wielkości własną kompozycję zatytułowaną *Forest Square* (2013). Wykonał też trzecią pracę – zbudował z kamieni w morzu małą wyspę. Istotną częścią założenia był zapis przebiegu działania, który artysta utrwalił na filmie i na zdjęciach.

Dzieło Laitinen można odczytać na wiele sposobów. W obszarze semiotyki przedstawienia znajdujemy przesunięcie związane z przeobrażeniem natury w tekst kultury. Transpozycja natury powoduje, że pozostałe miejsce, odnotowane na zdjęciach, staje się symbolem braku, a przeniesienie w obszar zaanektowany przez sztukę nadaje powstałym obiektom nową wymowę. Ta sama rzeczywistość finlandzkiego lasu unaoczniona w weneckim ogrodzie staje się już tworem sztucznym, pozbawionym życia. Jednocześnie proste działanie nie oznacza prostoty doświadczenia. Laitinen jawi się jako współczesny Syzyf, który wykonuje gigantyczną, a zarazem absurdalną pracę, by z dosłownego działania uczynić przesłanki działania artystycznego i poprzez to działanie zobrazować sytuację egzystencjalną człowieka – wiecznego Syzyfa stale podejmującego trud wtaczania kamienia. Ukazuje życie jako absurdalny proces nieustannego niszczenia i budowania, którego można zaniechać lub z pełną świadomością ostatecznej bezsensowności podjąć. „Syzyf jest bohaterem absurdalnym tak przez swoje pasje, jak i udręki”². Laitinen jest bliski Syzyfowi Alberta Camusa, który mit Syzyfa uważa za ocalający sens egzystencji akt niezgody i buntu wobec oczywistości istnienia. „Bunt jest jedną z zasadniczych miar człowieka [...] usiłowania wnoszą coś bardziej przez własny charakter, przez samo podjęcie niż przez rezultaty, których można by oczekiwać”³. W przypadku Laitinena widać, że artysta gra z mitem. Jego Syzyf jest przede wszystkim tragikomiczny i absurdalny, tak jak absurdalne jest chwilowe istnienie rzeczy, ich nieustanna zmiana, przemijanie. Efektem pracy człowieka jest tylko to, co „momentalnie mogło się przejawić”⁴. To tylko jedna z możliwych intencji, bo proste w formie działania artysty mogą przywoływać wiele skojarzeń, zwłaszcza w sferze zetknięcia natury i sztuki, odkrywania związku człowieka z ziemią

² Zob. A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny: główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*, Izabelin 1996, s. 57.

³ Ibidem.

⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop nowoczesności*, Kraków 2012, s. 23.

i kosztów przeobrażeń natury ręką człowieka, który podporządkowując sobie coraz większe terytoria, burzy naturalne ekosystemy. Proces przeobrażania natury przez artystę to jednocześnie uwewnętrznienie i subiektywizacja świata, który uzewnętrzniony na nowo objawia swoją wartość. Autor zwraca uwagę na ten bezpośredni związek człowieka i przeobrażenia. Dosłowne wycięcie kawałka lasu, a potem powrót do „zepsutej natury” mają uzmysłowić trud paradoksalny. Fotografia tego, co było, i odtworzenie „sztucznego” świata tworzą epifanijny wymiar sprzecznego zestawienia „pięknego związku człowieka z naturą”.

Mit jako pre-tekst przedstawienia staje się jednocześnie punktem metamorfozy mitycznej historii i jej współczesnej wersji. Rosyjski artysta Vadim Zakharov wykorzystuje mit Zeusa i Danae. Filozoficzne, seksualne, psychologiczne i kulturowe elementy mitu zostały skoncentrowane w rodzaj *mise-en-scène*, którego kompozycja obejmuje cały rosyjski pawilon. Widz staje na pozycji niezbędnego uczestnika realizacji mitu. Najwyższy poziom przestrzeni semiotycznej należy do Zeusa. Spod sklepienia spadają nieustannie monety i obsypują łono Danae, które znajduje się na najniższym poziomie budowli, złotym deszczem. Środkowy poziom należy do widzów – ci widzą zarówno Zeusa, jak i Danae obsypaną monetami. Na dół schodzą wyłącznie kobiety. Od nich zależy, czy pieniężna maszyna pożądaniami będzie funkcjonowała nadal – czy wrzucą zebrane monety do wiadra, które podciągane w górę znów stanie się źródłem złotego deszczu. Grecki mit ewokowany w ten sposób poddany jest interpretacji nowego artystycznego użycia i można go odczytać poprzez oddzielny kontekst: spadający deszcz złota nawiązuje do uwodzenia Danae jako alegorii ludzkiego pożądanego i chciwości, ale także niszczącego wpływu pieniędzy.

„Scenografię” i jej przestrzenne przyporządkowanie (role męskie, role żeńskie) obrazuje pierwiastek męski związany ze złem, jego werbalną manifestacją zaś jest umieszczony na ścianie pawilonu napis: „Panowie, nadszedł czas, aby wyznaczyć nasze chamstwo, pożądanie, narcyzm, demagogię, fałsz, banał i chciwość, cynizm, rozbój, spekulację, rozrzutność, obżarstwo, uwodzenie, zawiść i głupotę” (tłum. własne).

Krytyce społeczeństwa opartego na władzy pieniądza towarzyszy aspekt feministyczny. W tym pionowym ustaleniu ról dominującą postacią jest Zeus, sytuacja kobiety sygnalizuje uległość, podporządkowanie. Konstrukcja mitu daje jej potencjał decyzji. Otóż, cóż wówczas, gdy nie schyli się po monetę, nie zasili krążeń? W werbalnej kompozycji mitu nastąpi przewartościowanie, w chwili gdy ustanie obieg złotego deszczu. Metamorfoza znaczeń, która ujawni właściwą pozycję Danae – to ona ustala reguły gry. Tu rodzi się szersze przesłanie działania. Zakharov, transformując wymowę mitu, zdaje się zadawać pytanie: Czy jesteśmy w świecie rządzonej przez pieniądź pozbawieni jako jednostka jakiegokolwiek siły sprawczej?

Berlinde de Bruyckere podejmuje artystyczny dialog z dziedzictwem kulturowym Wenecji. W zakres symboliki rzeźby de Bruyckere włączyła ikonografię św. Sebastiana. W Wenecji, mieście, które było wielokrotnie opanowane przez zarazę, był on najważniejszym świętym obrońcą. Według artystki święty nie jest już przywiązany do drzewa, stał się drzewem. Instalacja *Kreupelhout – Cripplewood* to namacalna, lecz niekompletna metamorfoza powalonego monumentalnego drzewa w bezbronne i okaleczone ludzkie ciało. W pawilonie artystka tworzy atmosferę adekwatną do wymowy rzeźby i dialogu z widzem. Architektura pawilonu kontrastuje mocno z miastem. Nawiązuje do tego, co ukryte pod powierzchnią wody. Dekadenckie weneckie mury noszą ślady swojej przeszłości. Spuchnięte od wody różne warstwy farby i tynku tworzą blizny i ujawniają rany. Te „ściany płaczu” otaczają pracę. Uosobione drzewo wydaje się zastygłe na pograniczu świata życia i śmierci. Unaocznia tę trudną do określenia przestrzeń umierania. Obszar łączący życie z tym, co już martwe. Rodzi się refleksja: Gdzie przebiega ta nieuchwytna granica? Masywne, dostojne ciało wiązu wywołuje próbę współodczuwania doznania kresu, które jest niedostępne. „Jej rzeźby badają życie i śmierć – śmierć w życiu, życie w śmierci, życie przed życiem, śmierć przed śmiercią – w sposób najbardziej intymny i najbardziej niepokojący. Przynoszą oświecenia, ale oświecenie jest tak ciemne, jak to jest głębokie”⁵ – mówi John Maxwell Coetzee. Empatię i współczucie ewokują członki drzewa owinięte szmatami i poduszkami. Głębokie czerwone tkaniny, które otulają wiąz, wyglądają tak, jakby były nasączone krwią, ale także przypominają kolor dominujący w obrazach dawnych weneckich mistrzów takich jak Bellini, Tycjan i Veronese. Sprowokowani jesteśmy do doznania, od którego zazwyczaj uciekamy myślą, spychamy na margines zgiełkliwego życia. Wpisanie w proces umierania postaci Sebastiana wiąże z tym stanem siłę charakteru i cechy osobowości świętego – męskość, niezłomność w wierze, akceptację swego losu. Wprowadza odchodzenie w sferę *sacrum*. Na wypowiedź artystyczną nakłada się literacki komentarz do dzieła stworzony przez Coetzeego na prośbę autorki instalacji. Pisarz buduje nowy świat skojarzeń. Odwołuje się do amerykańskiego mitu „miasta straconych nadziei” – Deadwood, gdzie wszystkie szlaki się kończą. Jednak Cripplewood – drzewo okaleczone, to nie jest umarłe drzewo. To skarłowaciałe istnienie, które nie może się uwolnić od swego złego dziedzictwa. Nie należy już do tego świata. „Drzewo Cripplewood wyrasta z zakopanej przeszłości do czystej teraźniejszości, wypychając swoje splecione palce przez kratę bramy, za którymi mamy je zamknąć”⁶. Cripplewood

⁵ <http://www.smak.be/tentoonstelling> (10.07.2013).

⁶ J.M. Coetzee, *Kreupelhout – Cripplewood*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico Biennale Art 2013*, Venice 2013, s. 20.

ewokuje nieuświadomianą przestrzeń w procesie przeobrażania między śmiercią a życiem, tym, co odchodzi w przeszłość, a terażniejszością.

Przedmiotem inspiracji multimedialnego artysty Miao Xiaochuna stała się chrześcijańska wizja Sądu Ostatecznego w interpretacji Michała Anioła. Wielkoformatowa fotografia oddaje kompozycje płaszczyzny wierną oryginałowi. 390 figur w ruchach i gestach podobnych do tych namalowanych w Kaplicy Sykstyńskiej to zbudowane za pomocą grafiki komputerowej awatary Chińczyka. W monochromatycznym przeobrażeniu fresku Xiaochun zastępuje każdą postać wirtualnym wyobrażeniem samego siebie. Ukazany w czerni i w bieli futurystyczny *Sąd Ostateczny w cyberprzestrzeni* emanuje niezwykłą atmosferą, jaką tworzy połączenie klasycznego dzieła z tematem *science fiction*. W wymiarze semantycznym współczesnego twórcę fascynuje antyteza wszechmocy Chrystusa i ludzkiej bezsilności w obliczu Sądu Ostatecznego. Zapytany o wartości dodane do fresku Xiaochun odpowiada: „Nie patrzę na to pytanie z metafizycznego punktu widzenia, ale z technicznego”⁷. Jednak my możemy przyrzec się różnicom między tymi dwoma wyobrażeniami. Smukłe zunifikowane sylwetki będące multiplikacją jednej osoby stoją w opozycji do umięśnionych bohaterów Michała Anioła, których wzorzec raczej przypomina antyczne posagi niż chrześcijańską ikonografię. Bogactwo kolorów zredukowane do odcieni szarości ujmuje kompozycję w srebrzystą, kosmiczną aurę, odejmując soczystość i krwistość, a nadając klimat zaświatów. Pietro Aretino pisał w swym liście do Michała Anioła: „Gdy ujrzałem w tym Sądzie tak wielkie nagromadzenie trwogi, zrozumiałem, żeś Ty sam to przeżywał, i oczy moje napełniły się łzami”⁸. Obraz Apokalipsy Xiaochuna zostaje pozbawiony grozy. Artysta skupia się na przeżyciu estetycznym. Ascetyczne przeobrażenie to balansowanie na pograniczu kultur, między tradycją a nowoczesnością, między Azją a Europą. Pozbawienie postaci cech indywidualnych, posługiwanie się człowiekiem jak modulem można odczytać w kontekście społecznym jako wypowiedź przedstawiciela wielomilionowego chińskiego społeczeństwa poddanego represjom systemu totalitarnego, w którym jednostka jest całkowicie podporządkowana zbiorowości.

Podobnie wykorzystał technologię cyfrową do transformacji dzieła malarstwa zachodnioeuropejskiego koreańczyk Du-Jin-Kim. Inspiracją dla artysty stał się XIX-wieczny obraz *The Youth of Bacchus* przedstawiciela akademizmu Wiliama Adolphe Bouguereau oparty na micie dotyczącym greckiego boga Dionizosa (Bachus). Malarska interpretacja mitu przedstawia roztańczony orszak sylwetek. „Zdawało się ludziom biorącym udział w tych świętych orgiach, że dusze ich opuszczają ciało, że sam bóg w nie wchodzi [...] to poczucie odręb-

⁷ <https://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/asien/> (22.08.2013).

⁸ *Wielcy malarze*, red. E. Dołowska, Kraków 1999.

ności ciała i ducha prowadziło do wiary w nieśmiertelność duszy, która jest częścią człowieka niezniszczalną i po śmierci ciała przechodzi w nowe kształty”⁹.

Du-Jin-Kim przetwarza obraz korowodu Bachusa w rentgenowski wizerunek tańczących szkieletów. Ekstatyczna orgia zmienia się w *danse macabre*. Alegoryczny taniec święta wesołości został przeobrażony w ten, który wyrażał w kulturze średniowiecza równość wszystkich stanów wobec śmierci. Jednak taniec szkieletów w kulturach pogańskich utożsamiany był również z kultem płodności i odrodzenia. Z kolei „Dionizos wyobraża nie tylko dobroczynnego ducha wina, ale niejako duszę wszystkiego, co żyje. Rządzi rodzeniem, śmiercią i zmartwychwstaniem”¹⁰. W tym to znaczeniu możemy odczytać parafrazę bachanaliów w pracy Du-Jin-Kima. Dosłowne unaocznienie marności świata i przemijania, a jednocześnie wiecznego koła witalności. Człowiek wpisany w nieustający ciąg umierania i narodzin. Nałożone na siebie znaczenia tworzą symbol wiecznej metempsychozy, ponieważ jak mówił Settembrini „Śmierć jest godna czci jako kolebka życia, jako macierzyńskie łono odradzania się. Rozważana w oderwaniu od życia, staje się upiornym potworem – a nawet czymś jeszcze gorszym”¹¹.

Współczesna forma obrazu nawiązująca do prześwietlenia promieniami Roentgena sprawia, że możemy też odczytać tę transformację jako zabawę, żart, który narzuca dystans do XIX-wiecznej wizualizacji zawartego w nim mitu. Ironia rodzi się na linii zestawienia klasycznego dzieła sztuki z kliszą służącą do diagnozy lekarskiej. Prosty na pozór chwyt koreańskiego artysty tworzy wielowarstwowy kulturowo-religijny palimpsest, na który składają się: mit grecki, obrzędy związane z kultem Dionizosa, klasycystyczna wyidealizowana wizja mitu, na to nałożony wizerunek, ewokujący wyobrażenia *danse macabre*, a jednocześnie zdjęcia rentgenowskiego. Aluzja artystyczna, którą stanowi transformacja *The Youth of Bacchus*, powoduje nałożenie znaczeń dwóch już samych w sobie dwupoziomowych wypowiedzi, jako że i orszak Bachusa, i taniec śmierci mają wymiar alegoryczny. W dodatku są to dwa pozornie sprzeczne komponenty znaczeniowe: ekstatyczny obrzęd ku czci życia i humorystyczny korowód szkieletów. W dłoniach ich pozostają symboliczne przedmioty: tyrsy i instrumenty muzyczne. Zestawienie akademickiego stylu malarstwa, które naśladowało antyczną idealizację proporcji postaci ludzkiej z komputerowym „prześwietleniem”, które samo w sobie jest zabawne, rodzi groteskę. Wysublimowany wizerunek przedstawienia Bouguereau, który zawiera pierwiastek apolliniński,

⁹ J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1988, s. 90.

¹⁰ *Ibidem*, s. 89.

¹¹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1956, s. 289.

zostaje zamieniony w dynamiczny i ekspresyjny obraz, który paradoksalnie ma więcej życia i niesie pierwiastek dionizyjcki. Wieloznaczna wymowa obrazu stanowi raczej szereg pytań niż wyrażenie jakiegoś poglądu. Odczytania przeplatają się ze sobą, tak jak obecnie wymieszaniu ulegają społeczeństwa, wyznania i kultury. Groteskowość i ironia sprawiają, że przedstawienie staje się wyznacznikiem współczesnego pozbawionego metafizyki życia i desakralizacji śmierci.

Xiaochun i Du-Jin-Kim podejmują dialog z kulturą śródziemnomorską. W „cytaty struktur”¹² wpisują własne koncepty formalne, a w efekcie – ideowe. W obu przypadkach aluzję artystyczną stanowi podstawowa zasada kompozycyjna. Twórcy otwarcie przyznają się do nawiązań, tym samym „aluzja nadaje rangę dziełu, wymusza, by było odbierane na tle wielkiej tradycji, a kreowany świat [...] rozpięty na wzorcach już istniejących stanowi ich powtórzenie w nowych warunkach, układach”¹³.

Szczególnym ukłonem w stronę światowego dziedzictwa materialnego, historii i kultury są projekty grupy AES+F¹⁴. Dziełem rosyjskiego kolektywu jest szereg multimedialnych projektów, w skład których wchodzi animacje i wielkoformatowa fotografia cyfrowa. Przedmiotem tych produkcji są niezwykle inscenizacje w rodzaju „żywych obrazów”. *Mise-en-scène* stanowią aktorzy w kostiumach i z rekwizytami wstawieni w wirtualną rzeczywistość. Zestawienie ze sobą elementów realnych, ale w nieprzystających do siebie układach, tworzy surrealistyczne wizje, które mają charakter alegoryczny. Artyści z premedytacją wprowadzają w świat przedstawiony postaci z różnych kultur, czasów i przestrzeni. W filmach ożywiają ten baśniowo-mityczno-współczesny świat, nadając mu za pomocą spowolnionego ruchu symboliczną narrację. Artyści sami o sobie mówią, że są wampirami żywiącymi się twórczością innych artystów. Ich działania to zbiory cytatów, z których każdy stanowi wartość samą w sobie oraz jest *pars pro toto* szerszego symbolicznego znaczenia. Wyrwane z różnych kontekstów kulturowych postaci realne i mityczne, fantastyczne stwory związane są pewną narracją. W pracach AES+F mnożą się nawiązania treściowe i formalne. Aktorzy to przedstawiciele różnych ras ludzkich, kostiumy i atrybuty symbolizują różne wyznania religijne, pozycję społeczną i orientacje seksualne, budowle w pejzażu stanowią również zestawienie rozmaitych stylów architektonicznych. Z tego wynika, że autorzy mówią globalnie i przesłanie kierują do całej ludzkości, a ich przedstawienie to reprezentacja naszego świata ludzi.

¹² Terminologia D. Danek. Za: M. Głowiński, *Wstęp*, [do:] W. Berent, *Ozimina*, Kraków 1974, s. L.

¹³ *Ibidem*, s. LII.

¹⁴ Nazwa AES+F pochodzi od inicjału nazwiska każdego z członków: Tatiany Arzamasovej, Lwa Evzovicha, Evgeny Svyatskego (który rozpoczął współpracę w 1987 r. jako AES) i Vladimira Fridkesa (który dołączył do grupy w 1995 r.).

Pierwowzorem projektu *Allegoria sacra* jest powstałe ok. 1500 roku malowidło Giovaniego Bellini. Konstrukcja ideowa stanowiąca jedno z wielu odczytań tajemniczego obrazu staje się osnową działania grupy AES+F. Graniczna przestrzeń między niebem, ziemią a piekłem – czyściec, czyli miejsce oczekiwania dusz – znajdująca się u Belliniego na tarasie otoczonym pejzażem, zostaje utożsamiona z międzynarodowym lotniskiem. W poczekalni lotniska, gdzie czas ulega zawieszeniu, a różnice społeczne pasażerów różnych ras i wyznań zostają osłabione, widzimy symboliczne postaci z obrazu Belliniego. Alegoryczny świat obrazu zostaje wpisany w realia współczesne. Postaci otrzymują kostiumy XXI wieku. Czyściec zaludniają postaci różnych wyznań, ugrupowań i orientacji seksualnych. Graniczna przestrzeń i czas zostają użyte do odkrywania alienacji, stereotypów, paranoi i zniszczenia współczesnego świata. W animacji *Allegoria sacra* obserwujemy charakterystyczne spowolnienie ruchów, obraz pozbawiony jest narracji werbalnej, towarzyszą mu wyłącznie utwory muzyki klasycznej Vivaldiego, Haendla, Czajkowskiego, Chopina, wszystkie powiązane przez japońskiego kompozytora Ryoji Ikeda. Nadaje to przekazowi styl patetyczny, sprawia wrażenie onirycznego spektaklu, w którym biorą udział ozywające posągi. Efekt potęguje idealizacja postaci i tradycyjne ubiory świadczące o przynależności kulturowej, narodowej, społecznej i religijnej. W opozycji stają współczesne, jakby nieadekwatne rekwizyty: plastikowe kubki, z których piją wszyscy bohaterowie *Allegoria Sacra*. To atrybuty unifikacji współczesności, które łączą tę różnorodność. Taniec Japończyków z łopatami przywołuje echa socrealizmu z jego gloryfikacją pracy. Klasyczne konwencje manierystyczne, barokowe przeplatają się ze stylem reklamy i komputerowych gier. To demaskacja mistyfikacji. Dychotomia przedstawienia łamie wzniosłość przekazu, nadaje mu groteskowy charakter. Jest w tych obrazach duch klasycznych zbiorowych przedstawień malarskich o charakterze alegorycznym, które aktualizują przyległe do stylu współczesności artystyczne środki wyrazu oraz styl wypowiedzi polegający na mieszaniu rodzajów tekstów i rodzajów języka wypowiedzi i oddawania w ten sposób ulotności, przygodności i złożoności: nie możemy powiedzieć niczego, co już wcześniej nie zostało powiedziane, ale cokolwiek powiemy teraz i tutaj nabierze nowego znaczenia w kontekście naszej obecności. Przeszłość i terażniejszość dają wizję przyszłości. Twórcy operują dawnymi mitami, ale przede wszystkim demaskują mitologię współczesną. Czynią to, posługując się „umitycznieniem” mitu, czyli wytworzeniem mitu sztucznego, najlepszą bronią zdaniem Rolanda Barthesa. Mity zastane czynią początkiem trzeciego tworzonego przez nich łańcucha semiologicznego. Oznaczają przedstawienie językiem kontrmitycznym¹⁵. W powyższych koncepcjach

¹⁵ Zob. R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 55–56.

artyści demaskują iluzję, budując retorykę obrazu tymi samymi środkami, którymi posługuje się współczesna mitologia. Obnażają złudzenie ludzkiej wszechpotęgi jako części systemu gry, który buduje wizerunek, wykorzystując narzędzia perswazji opracowane przez dzisiejszą modę i branżę reklamową. „Społeczeństwo zbudowane na znakach jest w swej esencji społeczeństwem sztucznym, gdzie cielesna prawda o człowieku zostaje zmistyfikowana”¹⁶.

Wybrane projekty łączy odwołanie do tradycji kultury europejskiej. Sens takich odwołań zależy od konkretnego projektu autora. Jednakże zawsze wiążą się one z zamysłem uzyskania komunikacji z odbiorcą. Wprowadzenie wątków mitologicznych pozwala rozpocząć rozmowę nie od zera, lecz już od pewnego punktu porozumienia¹⁷. Metamorfozy mitów w nowych artystycznych interpretacjach ewokują nowe znaczenia. Działania intermedialne bądź multimedialne wykorzystujące nowoczesne technologie cyfrowe umożliwiają takie przeobrażenia tekstów, które osadzają je w świecie XXI wieku. Tym samym stają się one przylegające stylem do stylu współczesnych społeczeństw, na czym – zdaniem Ryszarda Nycza – polega związek sztuki ze światem¹⁸.

TRANSFORMATIONS OF CULTURAL TEXTS SURROUNDING THE CHOSEN PROJECTS FROM THE 55TH VENICE BIENNALE

Summary

The starting point for the research is the analysis of chosen projects from the 55th World Art Exhibition in Venice, the uniqueness of which comes from updating and transforming the European cultural heritage, the form and style in which the motives come from mythology, Bible and Christian iconography appear.

The problems analyzed concern the crossing of borders between life and art, the change of life into art, the transformation of everyday life into a piece of art, the phenomenon of a lack of art in art and, last but not least, the art performance, where the art solely comes from the ephemeral act of being.

It is all connected with the changes that occur in the relations between the value of the process and the artistic object which is created through this process. The chosen projects, despite their formal differences, are all connected in their attempts to start a dialogue with the traditions within European cultures. The mythical themes and classical paintings undergo transformations. The projects which were analyzed are as follows: the project by a Finnish artist Antti Laitinen, where she appears as a personification of Sisyphus; the project by a Russian artist Vadim Zakharov, who uses the myth of Zeus and Danae; the project by Berlinde de Bruyckere who makes use of the icons of St. Sebastian; the multimedia inspirations by Miao Xiaochun based on the Last Judgment by Michael Angelo; the transformations of West European painting by the Korean Du-Jin-Kim and finally, the project by the group called AES+F.

¹⁶ A. Camus, *Artysta i jego epoka*, [w:] idem, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, Warszawa 2001, s. 130.

¹⁷ Zob. J. Sławiński, *Tren Fortynbrasa*, <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/tren-fortynbrasa> (12.08.2013).

¹⁸ R. Nycz, op. cit.

