

Kosaka Yasuharu, <i>O połowach wielorybów w świetle etyki – Sutra Nirwany a poglądy św. Augustyna</i>	267
Inaga Shigemi, <i>Wybrane zagadnienia współczesnej sztuki Dalekiego Wschodu z punktu widzenia filozofii kegon</i>	283
Marta Magdalena Ławniczak, <i>Kurosawa Akira i jego filmy w konwencji noir</i>	318
Anna Zalewska, <i>Pojęcie drogi w kulturze japońskiej na przykładzie Komentarza na temat kaligrafii</i>	334
Agata Koszołko, <i>Historia drogi miecza (kendō) w Japonii</i>	347
Ewa Pałasz-Rutkowska, <i>Cesarz Meiji – nowe obowiązki władcy</i>	372
Krzysztof Stefański, <i>Duch bushidō armii cesarskiej, czyli tragedia pomyłek</i>	386
Marta Załuska, <i>Skalanie (kegare) w religijnej tradycji Japonii</i>	410
Anastasiia Kharchenko, <i>Tradycja i współczesność japońskiego folkloru: elementy wierzeń ludowych w japońskich legendach miejskich</i>	435
Romuald Huszcza, <i>Semiotyka wartości a relatywno-kulturowe aspekty semantyki leksemów języka japońskiego</i>	451
Jarosław Pietrow A., <i>Kategoria tradycyjnych obiektów kultury i sfer wartości w systemie leksykalnym oraz kategoryzatorowym języka japońskiego</i>	466
Indeks osób	483
Biogramy autorów	490
Summaries	496

Wybrane zagadnienia współczesnej sztuki Dalekiego Wschodu z punktu widzenia filozofii *kegon*

Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego!

Aleksander Dumas, *Trzej muszkieterowie*

*Od wzniosłości do śmieszności jest tylko
jeden krok*

Napoleon

Izutsu Toshihiko (1914–1993) przedstawił najpełniejszą interpretację filozofii buddyjskiej szkoły *huayan* (jap. *kegon*), której najważniejszym orędownikiem był Fazang (642–712). Szczytowym osiągnięciem tej filozofii była teoria „wzajemnego przenikania się fenomenów” (*jijimuge*¹), czyli „ontologicznego wzajemnego przenikania się wszystkich zjawisk w wymiarze empirycznym”. Aby zrozumieć istotę przenikania się wszystkich fenomenów, należy wziąć pod uwagę inne pojęcie szkoły *kegon*, a mianowicie stan przenikania się sfery absolutnej (chiń. *li*; jap. *ri*) oraz sfery relatywnej (chiń. *shi*; jap. *ji*), oznaczające stan, w którym „każdy fenomen w świecie doświadczanym przez nas za pomocą zmysłów zawiera w sobie jednię Absolutu, stanowiącego wymiar metafizyczny”². Według Frédérica Girarda świat wzajemnego przenikania się fenomenów należy rozumieć jako świat, w którym wymiar absolutny zawarty jest w każdym fenomenie³.

Celem tego artykułu nie jest analiza dzieł tych artystów, którzy starali się wyrazić światopogląd *kegon* w sztukach plastycznych. Będę się starał natomiast wyjaśnić, jakie przeszkody napotyka kreatywność artystyczna na drodze do oświecenia w kontekście filozofii *kegon*. Pominąłem przy tym takie marginalne nawiązania do filozofii buddyjskiej w sztuce, które nie mają wpływu na całą strukturę dzieła. Nie została również w tym artykule uwzględniona sztuka buddyjska w wąskim znaczeniu tego pojęcia, czyli sztuka tworzona jako ilustracja doktryny buddyjskiej czy też na

¹ Termin *jijimuge* oznacza dosłownie „brak przeszkód między rzeczami”, czyli stan, w którym nie ma odrębnych od siebie przedmiotów poznania, gdyż wszystkie elementy przenikają się nawzajem (przyp. tłum.).

² Kazuko Tsurumi, *Minakata mandara: A Paradigm Change for the Future*, „Research Papers”, series A-65, Institute of International Relations, Sophia University, Tokyo 1995.

³ Frédéric Girard, *Les phénomènes sont interdépendants*, „Le Nouvel Observateur” 2003, hors série, avril/juin, s. 69.

potrzeby wystroju świątyn buddyjskich. Analizując wybrane aspekty sztuki współczesnej, której twórcy nie inspirowali się filozofią *kegon*, będę się starał udowodnić tezę, że właśnie nawiązanie do pojęć filozofii *kegon* umożliwia lepsze zrozumienie najważniejszych problemów współczesnej kreatywności artystycznej nie dotyczących jedynie indywidualnych cech wybranych dzieł sztuki. W tym celu zostaną poddane analizie takie rozwiązania artystyczne, jak m.in. interwał (*interval*), moduł (*bridge*), wydobywanie na zewnątrz, tego co wewnątrz (*inside-out*), odwrócenie do góry nogami (*upside-down*), filtracja (*filtering*), przypadkowość (*contingency*), synchroniczność (*synchronicity*), konstelacja (*constellation*), ponieważ dzięki nim można wyrazić efekt „przenikania się obiektów w odzwierciedlających je lustrach”⁴.

1. Międzynarodowa awangarda a paradygmat filozofii *kegon*

1.1. Warunki wstępne dla wzajemnego przenikania się fenomenów

Należy odpowiedzieć na pytanie, czy filozofia *kegon* rzeczywiście dostarcza klucza metodologicznego, który pozwoli rzucić więcej światła na współczesną sztukę, stając się pomostem łączącym Wschód i Zachód. Zadeklarowanym orędownikiem takiego podejścia był bez wątpienia Haga Tōru (ur. 1931), który w 1961 roku odwoływał się do metafory „sieci Indry”, snując refleksje na temat awangardy w ujęciu międzykulturowym.

„Ta niezwykle inspirująca metafora, zawarta w tej świętej księdze, przywołuje na myśl wizję nieskończonej sieci klejnotów, którą jest ozdobiony pałac boga Indry, jednego ze strażników buddyzmu. Każdy z tych niezliczonych klejnotów-kryształów odbija wszystkie inne i jest odbijany przez wszystkie inne, co daje efekt nieskończonego przenikania. [...] W tej wizji między poszczególnymi elementami zostały zniesione wszystkie różnice, wszystkie ograniczenia, nawet odległość nie ma znaczenia. Działa tu inne prawo transcendentnej przyczynowości, wszystkie jednostkowe zjawiska i rzeczy na zawsze pozostają w takim właśnie stanie jedności, a cały wszechświat jest oświetlony spajającymi wszystko promieniami Buddy. Jedno jest sobą tylko dzięki temu, że jest zawarte we wszystkim”⁵.

Haga przyznaje, że konieczny jest „przeskok logiczny”, jednak zadaje pytanie o to, czy możliwe jest interpretowanie dzieł współczesnych

⁴ Wzajemne przenikanie się jest porównane w filozofii *kegon* do sieci Indry (jap. *Inadaramō*), w której każdy z kryształów odzwierciedla w sobie wszystkie inne i jednocześnie jest przez nie odzwierciedlany (przyp. tłum.).

⁵ Toru Haga, *Point de vue japonais de Tōre (sic) Haga*, w: Michel Tapié, *Tōre (sic) Haga, Continuité et avant-garde au Japon*, Fratelli Pozzo Editori, Torino 1961.

malarzy, takich jak Mark Tobey, Wols czy Jackson Pollock, właśnie przez pryzmat wizji *kegon*.

Na obrazach Wolsa czy Pollocka wszystkie skomplikowane kontury i pociągnięcia pędzlem zdają się być nieśpieszne, jakby rytm powoli zamierał, pozwala to nam na uchwycenie powszedniości, tego zbiorowiska nagich faktów, oraz zanurzenie się w świecie niczym nieograniczonej ciągłości⁶.

Cytowane wypowiedzi Hagi zostały opublikowane w bogato ilustrowanej książce, w której Michel Tapié przedstawił dorobek nie tylko Teshigahary Sōfū, przedstawiciela awangardy w sztuce układania kwiatów (*ikebana*), czy Yoshihary Jirō, założyciela awangardowej grupy „Gutai”, do której należą m.in. Kanayama Akira, Tanaka Atsuko, Shiraga Kazuo, lecz także innych artystów awangardowych przebywających we Francji, takich jak Imai Toshimitsu, Dōmoto Inshō, Tabuchi Yasukazu oraz tych mieszkających na stałe w Nowym Jorku, jak np. Kusama Yayoi czy Inokuma Gen'ichirō.

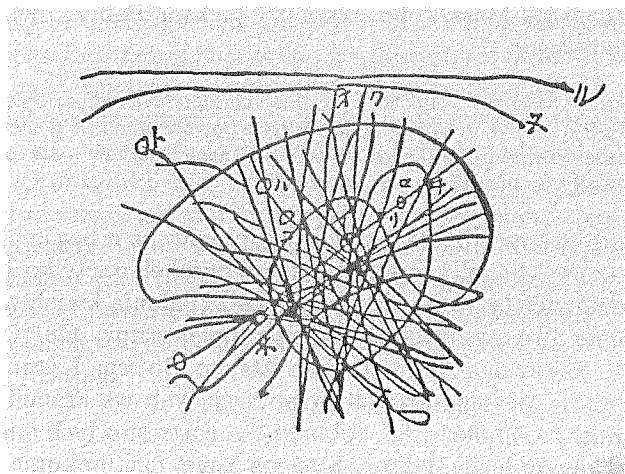
Oczywiście takie podejście do współczesnej sztuki może być krytykowane jako nieodpowiednie, jednak faktem jest, iż ci japońscy intelektualiści, którzy mają za sobą długi pobyt w krajach zachodnich, często nawiązują do filozofii *kegon*, w niej właśnie szukając kontrpropozycji wobec zachodnich paradygmatów. Na przykład Minakata Kumagusu (1867–1941), legendarny już badacz folkloru i przedstawiciel nurtu naturalizmu, podczas pobytu w Londynie starał się rozwijać swoją artystyczną wizję w nawiązaniu do filozofii *kegon*. Kumagusu nie zadawał model nowoczesnej metodologii naukowej, którego podstawę stanowi mechaniczny łańcuch przyczyn i skutków oraz jego logiczne implikacje. Zamiast tego postulował wzajemne przenikanie się ludzkiego serca (*kokoro/shin*)⁷ i świata materialnego (*mono/butsu*). Zdarzenia (*ji*) wyłaniają się z interakcji *shin* i *butsu*.

Takiej relacji faktów i idei nie można już zredukować do platońskiego postrzegania rzeczywistości, w którym forma/idea (*eidos*) jest oddzielona od materii (*hyle*), ani do dualizmu ciała i umysłu w ujęciu Kartezjusza. W późniejszym okresie dla Kumagusu inspiracją stały się mandale buddyzmu ezoterycznego⁸. Słynny jest jego rysunek dwuwymiarowego statycznego przekroju, przedstawiający współzależność i nierozzerwalność *ji* (zdarzeń) oraz *ri* (absolutnych zasad). Według niego takie właśnie odwieczne wzajemne relacje stanowią dynamikę kosmicznego ruchu.

⁶ *Ibid.*

⁷ W tradycji buddyjskiej pojęcie *shin* odnosi się do totalności świadomości rozróżniającej, a nie tylko do sfery uczuć, reprezentowanej przez serce (przyp. tłum.).

⁸ Kazuko Tsurumi, *op.cit.*, s. 1–14; Kazuko Tsurumi, *Kumagusu Minakata: des myxomnycètes au mandala*, w: *Colloque de Tokyo, La Mutation du Futur*, red. Michel Randon, Albin Michel, Paris 1996, s. 157–170.



Il. 1. Minakata Kumagusu, relacja wymiaru relatywnego (*ji*) oraz wymiaru absolutnego (*ri*)

Ślady tak pojętej kosmicznej dynamiki odnajdujemy w dziełach niektórych artystów wyrażone przez ruch kinestetyczny. Nie dotyczy to jedynie tzw. malarstwa gestu (*action painting*) Jacksona Pollocka (1912–1956)⁹. Techniki stosowane przez Kanayamę Akirę (1924–2008) są często porównywane do techniki malarskiej Pollocka zwanej dripping¹⁰. Zaskakujące jest to, że japoński artysta użył zdalnie sterowanej maszyny w akcie tworzenia obrazu. *Loci*¹¹ pojawiające się na papierze nie są dziełem rąk artysty, ale rezultatem stworzonych przez niego mechanicznych struktur, gdyż maszyna „rysowała” linie w sposób nieprzewidywalny, zgodnie ze swoim potencjałem kinetycznym. Mimo podobieństwa do metody Pollocka, jedna różnica jest zasadnicza – technika dripping w twórczości Pollocka jest szczegółowo zaplanowana, natomiast Kanayama pozostawia kreatywność stworzonemu przez siebie mechanizmowi i jest nonszalancko nieodpowiedzialny, gdyż ostateczny wynik nie zależy od niego, ale od „materii”. Widać na tym przykładzie, że japońscy artyści przywiązują wielką wagę do tego, co niespodziewane i przypadkowe.

⁹ Reiko Tomii, 'International Contemporaneity' in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond, wystąpienie na International Association of Art History w Melbourne, styczeń 2009.

¹⁰ Dripping – technika malarska polegająca na pokrywaniu poziomo leżącego płótna rozpryskującymi się farbami skapującymi z kija, pędzla lub podziurkowanej puszkii (przyp. tłum.).

¹¹ *Loci* – liczba mnoga rzeczownika *locus* oznaczającego obszar (przyp. tłum.).

1.2. Głębina i powierzchnia

Jedno z ostatnich dzieł Pollocka, *Głębina* (1953), przypomina awangardową kaligrafię autorstwa Mority Shiryū zatytułowaną *Głęboki błękit*.



Il. 2. Jackson Pollock, *Głębina*



Il. 3. Morita Shiryū, *Głęboki błękit*

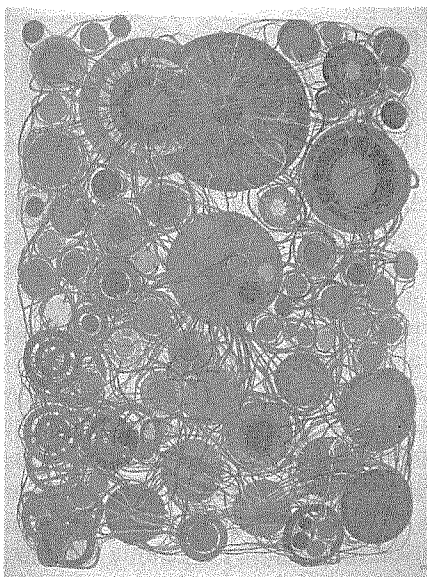
Widoczny na obu obrazach efekt odwracalności tła i pierwszego planu sugeruje związek między *ri* (prawami wewnętrznego powiązania materii) a *ji* (fakty/zdarzenia znaczące, czyli takie, które są rozróżniane właśnie dzięki relacjom między nimi). Wzajemna determinacja między *ri* a *ji* jest zauważalna w kompozycji malarza zarówno japońskiego, jak i amerykańskiego. Obaj starali się wyrazić przenikanie się tła i głównej formy. Tego rodzaju przenikanie stało się możliwe w twórczości Mority dzięki temu, że kaligrafia japońska została uwolniona od rutyny odwzorowania znaków, podobnie w malarstwie zachodnim widać odejście od estetyki *mimesis*. Myślę, że do tych dwóch dzieł da się odnieść następujące słowa Hagi: „Nie ma na tym obrazie ani jednego dotknięcia pędzla, ani jednej barwnej plamy, które nie powstały w powiązaniu ze wszystkimi innymi, które nie współgrają ze wszystkimi innymi”¹². Podobny zabieg kompozycyjny na obrazie Mority i Pollocka można uznać za dowód na tezę Hagi. Zestawił on dwóch awangardowych artystów z różnych kręgów kulturowych,

¹² Toru Hagi, *op.cit.*

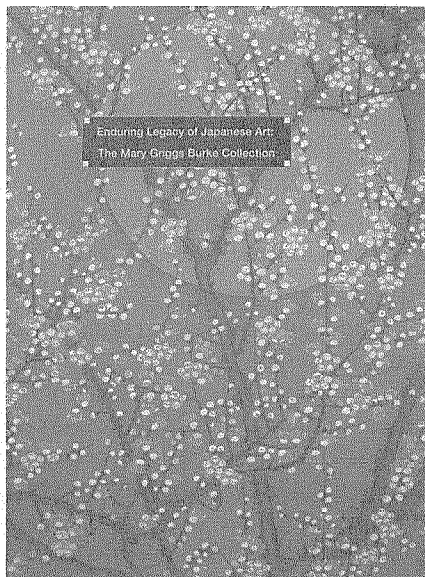
interpretując ich dzieła z punktu widzenia starożytnej filozofii indyjskiej, starając się wykazać również adekwatność metodologii *kegon*. Widać z tego jasno, że przy porównaniach twórczych aktów obu tych malarzy reprezentujących różne kręgi kulturowe można brać pod uwagę efekt wzajemnego przenikania się fenomenów.

1.3. Świat „oświecenia się nazwajem”

Weźmy pod uwagę inne dzieło sztuki z omawianego już wcześniej albumu. Tanaka Atsuko (1932–2005) była najbardziej oryginalną i wizjonerską członkinią grupy Gutai. Jej obraz *Bramy piekła* (1965–1966) jest łatwą do odczytania ilustracją stanu umysłu, w którym każdy element wszechświata jest ukazany w relacji ze wszystkimi innymi.



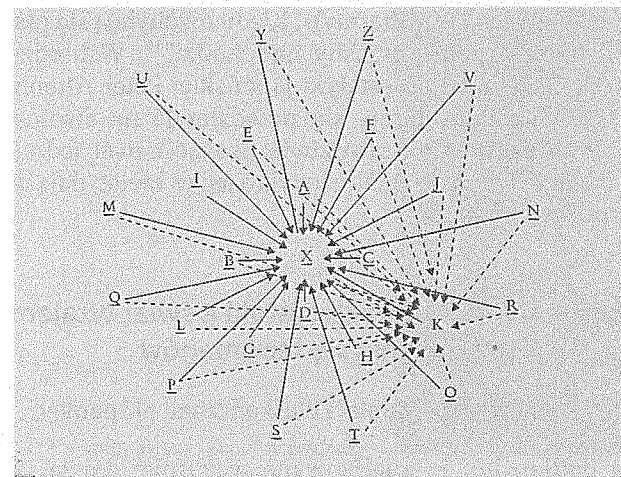
Il. 4. Tanaka Atsuko, *Bramy piekła*



Il. 5. Itō Jakuchō, *Kwiaty białej śliwy i księżyc*

Itō Jakuchū (1765–1800) osiągnął ten sam efekt w swoim obrazie *Kwiaty białej śliwy i księżyc* dzięki wręcz obsesyjnemu przedstawieniu tych kwiatów w pełnym rozkwicie. Izutsu Toshihiko stworzył podobny w strukturze diagram, aby wyjaśnić wzajemne oświecenie wszystkich fenomenów. Izutsu w swoim referacie na temat filozofii *kegon* pt. *Ciąg ontologicznych*

zdarzeń – buddyjska wizja rzeczywistości¹³, wygłoszonym na konferencji zorganizowanej przez Eranos¹⁴ w 1981 roku, podkreśla, że diagram ten nie ukazuje powstawania rzeczy w procesie przyczynowo-skutkowym.



Il. 6. Izutsu Toshihiko, *Ciąg ontologicznych zdarzeń – buddyjska wizja rzeczywistości*

Myślenie w kategoriach przyczyny i skutku jest zawsze linearne, niezależnie od tego, jak bardzo meandrować będzie linia skutku. W tego rodzaju rozumowaniu wyjaśnia się powstanie jakiejś rzeczy X przez poszukiwanie łańcucha przyczyn E, D, C, B, cofając się aż do pierwszej przyczyny A.

X-E-D-C-B-A

Natomiast myślenie zgodnie z zasadą współzależnego powstawania (jap. *engi*, chiń. *yuanchi*, sanskr. *pratītya-samutpāda*) zakłada istnienie rzeczy X z punktu widzenia wszystkich innych rzeczy (A, B, C, D...), które są związane z X i powodują powstanie X, a także podtrzymują istnienie X. Niektóre z tych elementów są bliskie X, inne odległe, a jeszcze inne są jeszcze bardziej oddalone, aż po kres, tak więc wszystkie elementy wszechświata są związane z X – jedne bardziej, inne mniej¹⁵.

Tak więc w każdym elemencie rzeczywistości partycypuje wszystko, co istnieje we wszechświecie, a cały wszechświat nieustannie ciągle na nowo się ustanawia. W *Sutrze Girlandy Kwiatów* (*Kegongyō*) czytamy, że

¹³ Toshihiko Izutsu, *The Nexus of ontological events: A Buddhist view of Reality*, Eranos Jahrbuch, 49 (1980), przedruk w: Izutsu Toshihiko, *The Structure of Oriental Philosophy*, Collected Papers of the Eranos Conference, t. 2, Keio University Press, Tokyo 2009, s. 180.

¹⁴ Eranos – grupa dyskusyjna przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki (głównie psychologii i religioznawstwa), której spotkania odbywają się co roku w Szwajcarii od 1933 roku (przyp. tłum.).

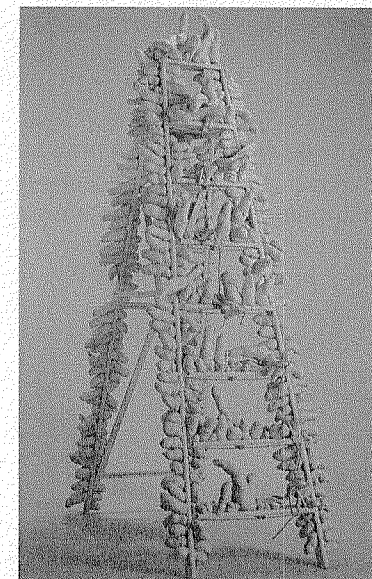
¹⁵ Izutsu Toshihiko, *op.cit.*, s. 179.

w każdym pyłku można dostrzec cały wszechświat (*Ichi ichi bijinchū issai no hokkai o miru*). To rzeczywiście niezwykła wizja rzeczywistości, w której każdy element pulsuje uzależniony od innych we wzajemnym przenikaniu (*yūzū*). Dōgen wyraził tę prawdę poetycko w *Shōbōgenzō* (Skarbnicy Prawdziwego Oka Dharmy): „Kiedy rozchylają się płatki kwiatu, wszędzie pod niebem pełnia wiosny nadchodzi”¹⁶. W bardzo podobny sposób snuł refleksje na temat estetyki japońskiej Peter Altenberg (1859–1919): „Malarze Zachodu starają się przedstawić na swoich obrazach wiosnę, ale nie udaje im się prawdziwie ukazać nawet jednego kwiatu, podczas gdy malarze japońscy, malując tylko jeden kwiat, dają nam odczuć prawdziwy powiew wiosny”¹⁷.

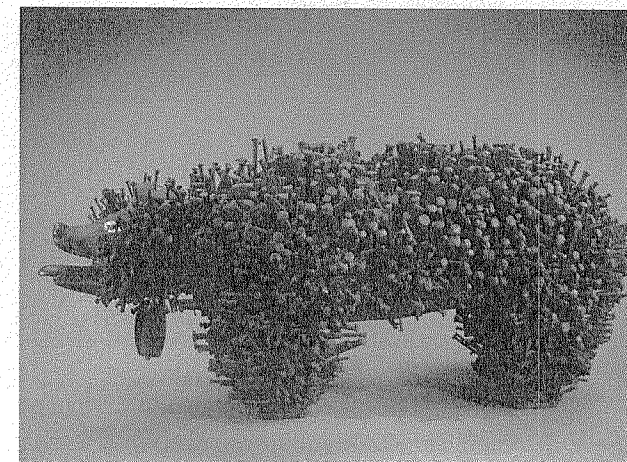
2. Logika zamiennej charakterystyki a świat wzajemnego przenikania się fenomenów

2.1. „Samowymazywanie” i nieskończona nić pamięci

Chciałem podkreślić, że analizowane wcześniej dzieła sztuki tylko schematycznie przedstawiają przenikanie się fenomenów (*jijimuge*), które można wyrazić jako „wzajemne ontologiczne wnikanie każdego elementu we wszystkie inne w empirycznym wymiarze doświadczenia” [*mutual ontological penetration of everything into everything else in the empirical dimension of experience*]. Niektórzy malarze tworzyli w podobnym stanie ducha, na przykład Kusama Yayoi (ur. 1929), artystka, która nieustannie skarży się na to, że jest prześladowana – podsłuchują ją i nagrywają jej rozmowy, kradną jej pomysły, naśladują ją, wdzierają się do jej umysłu dzięki telestezji. Kusama tworzy, cały czas mając obsesję, że coś jej zagraża, że jest prześladowana i narażona na ciągłe dyskusje dotyczące priorytetów w życiu, stara się więc „wymazać” otaczający ją świat przez stawianie własnych znaków, jakby odprawiała egzorcyzmy. Wszystkie meble, jakie ma, są pokryte niezliczonymi fallicznymi kształtami. Sprawiają one wrażenie pasożytów i przypominają rzeźby Nkonde z Centralnej Afryki



Il. 7. Kusama Yayoi, *Życie w podróży*



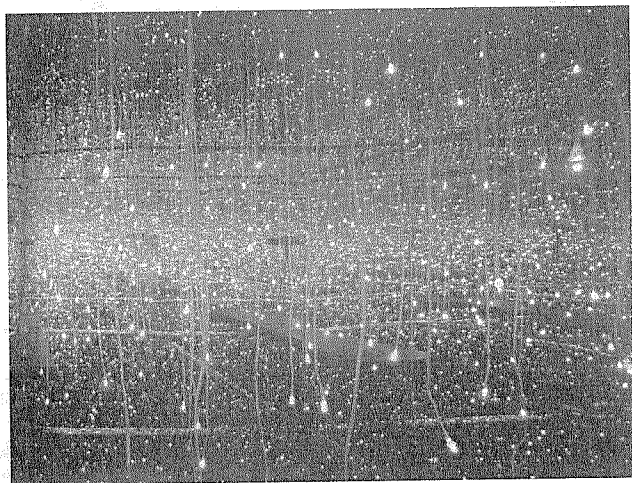
Il. 8. Rzeźba Vili z Kongo

Każdy z gwoździ wbitych w afrykańską rzeźbę jest dowodem jakiegoś zdarzenia, ze względu na które zwierzę zostało poddane egzorcyzmom. W końcu gwoździami pokryta jest cała skóra zwierzęcia, na które przeniesione zostały klątwy; dowodzi to, jak wiele wydarzeń jest związanych z tym małym obiektem. W tym kontekście można powiedzieć, że Kusama odkryła, że jej obsesyjne poczucie zagrożenia nie może zostać przewyciężone bez odwołania się do rytuału, czyli pokrycia elementów

¹⁶ Izutsu Toshihiko, rozdział „Jijimuge, Rijimuge” (wzajemne przenikanie się fenomenów; wzajemne przenikanie się sfery fenomenów i sfery absolutnej), *Kosomusu to anchi-kosomusu* (Kosmos i antykosmos), Iwanami Shoten, Tōkyō 1989, s. 49.

¹⁷ Hermann Bahr, *Japanische Ausstellung*, „Sezession”, styczeń 1900, s. 216–224. Cyt. za: Klaus Berge, *Japanismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, Prestel Verlag, München 1980, s. 334–335.

otaczającego świata jej własnymi znakami. Nieustannie oznacza wszystko kółeczkami, dzięki czemu osiąga stan przenikania. Poszukiwanie ukojenia przez artystkę doprowadziło niejako do rozciągnięcia w nieskończoność jej ego, co próbuje wyrazić wizualnie przez monotonne mnożenie wijących się tub, na których są namalowane niezliczone kółka, nazwane przez malarzkę „siecią nieskończoności”. Struktura dzieła pt. *Żółte drzewa* (1994), mającego strukturę spletanego kłącza (*rhizome*), odpowiada nieskończonemu kosmosowi wzajemnych połączeń. Instalacja o postaci pomieszczenia z lustrami: *Robaczki świętojańskie na wodzie* (2000), także przejawia pragnienie artystki, aby zamknąć w czymś nieskończoność, która ją pochłania. Sztuczne oświetlenie znajdujące się w pokoju z lustrami przedstawia nieograniczoną przestrzeń, w której migotanie światła rozciąga się aż po sztuczny horyzont, *à perte de vue* (jak okiem sięgnąć). Sprawia to wrażenie, że pokój luster rozszerza się z ogromną szybkością.

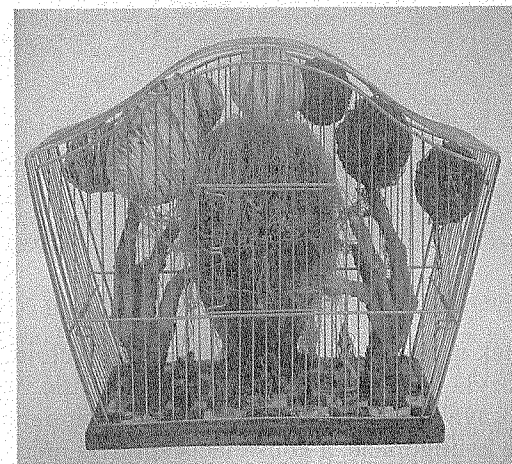


Il. 9. Kusama Yayoi, *Robaczki świętojańskie na wodzie*

W dziełach Tanaki Atsuko, wspomnianej wcześniej artystki, podobne tendencje pojawiły się już w latach pięćdziesiątych XX wieku. Wymyśliła ona bowiem urządzenie przypominające kokon, w którym zainstalowała kolorowe lampy. Człowiek, który położy się w tym kokonie, widzi swoje ciało oświetlone migotliwym, wielobarwnym światłem i w miarę wpatrywania się w nie czuje, że nawiązał z nim kontakt. Odnosi wrażenie, że utożsamia się z tym światłem, jakby stał się jedną z lamp emitujących światło. Sieć połączeń między lampami oznaczonymi kodami przypomina ogromne drzewo genealogiczne, które można uznać za metaforę DNA. Należy zwrócić uwagę na to, że w 1953 roku James Watson i Francis Crick

zidentyfikowali DNA jako przekaznik informacji genetycznej między pokoleniami.

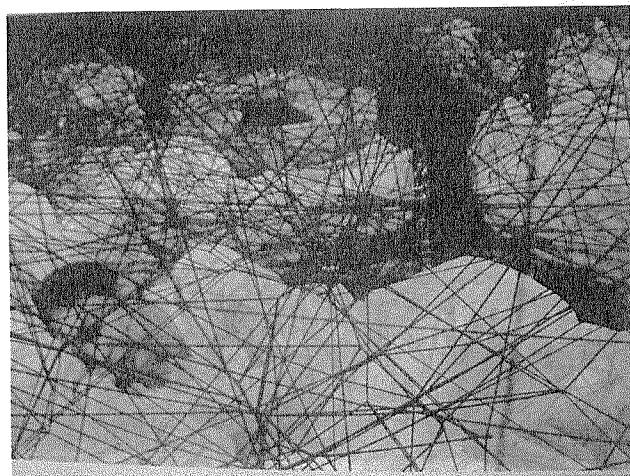
Zainteresowanie DNA, jakie przejawiała Tanaka, podzielał Kudō Tetsumi (1935–1990), który umieścił w klatce głowę Marcela Duchampa zafascynowanego „kocią kołyską” (*cat's cradle*)¹⁸ i pokrył ją płataniną nici, będącą metaforą ludzkiej pamięci odziedziczonej po przodkach.



Il. 10. Kudō Tetsumi, *Marcel Duchamp w klatce nieskończoności*

Po śmierci Kudō temat powiązania życia kolejnych pokoleń podjęła Shiota Chiharu. Jej dzieło pt. *Dialog z DNA* (2004) to setki butów połączonych czerwonymi nićmi, co można uznać za wyrażenie jednego z aspektów światopoglądu *kegon*, a mianowicie wzajemnego powiązania wszystkich elementów świata. Wiązka nici z konopi o barwie czerwonej symbolizuje wspólne przeznaczenie, które łączy poszczególne buty, a każdy z nich to indywidualne, odrębne życie jednostki. Shiota stworzyła również instalację pt. *Podczas snu* (2004). Łóżka szpitalne z metalowych rurek są przykryte białymi prześcieradłami, które okrywają śpiących ludzi. Shiota zaprosiła do współpracy kilka osób. Łóżka są połączone ze sobą przez skomplikowany wzór czarnych nici, tak jakby wszystkie łóżka łączyło wspólne, lecz nieznanie przeznaczenie. Także ta instalacja wyraźnie wskazuje na przesłanie, iż każda jednostka jest związana z innymi, chociaż tego nie dostrzega.

¹⁸ Kocia kołyska – nazwa jednej z magicznych figur ze sznurka, znanej na całym świecie zabawy manualnego tkania – pętla sznurka służy układaniu rozciągniętych na palcach wzorów dzieciom i dorosłym nie tylko w Europie, lecz także na Syberii, na wyspach Polinezji czy w Afryce (przyp. tłum.).

Il. 11. Shiota Chiharu, *Podczas snu*

Każdy człowiek uważa siebie za odrębną od innych jednostkę – tylko przypadkowo złożyła ich ta sama choroba i znaleźli się w tej samej szpitalnej sali. Jednak synchroniczność, która nie była zamierzonym efektem, tworzy określoną konfigurację, a konstelacja sprawia niesamowite wrażenie, właśnie ze względu na to, że nierzucająca się na pierwszy rzut oka przypadkowość powiązań tworzy silny psychologiczny efekt trudnego do zniesienia przytłoczenia, swoistej psychologicznej przeszkody, którą Zigmunt Freud nazwał „das Unheimlich”.

2.2. Kosmiczna śmierć i ponowne narodziny

Słynna instalacja w postaci błękitnego światła emitowanego z diod elektroluminescencyjnych (LED) Miyajimy Tatsuo (ur. 1957) wystawiona na Biennale w Wenecji w 1999 roku może być uznana za wyrefinowane połączenie „nieskończonej przestrzeni” Kusamy i „nici pamięci” Kudō, motywów, które później rozwinęła Shiota Chiharu. Po wejściu do środka instalacji *Mega-śmierć* początkowo mamy wrażenie, że wszystko spowija całkowita ciemność. Kiedy oczy przyzwyczajają się do mroku, widać niezliczone pulsujące błękitne światełka na ścianach pomieszczenia.

Pulsujące światła wywołują wrażenie, że widz znalazł się w łonie matki, nasuwa to również skojarzenie z poczuciem całkowitego wyciszenia na dnie „oceanu przodków”, którego można doświadczyć, patrząc na błękitne wody w ogromnym oceanarium. Miyajima zaprogramował pulsowanie niezliczonych diod w chaotycznym rytmie, każda dioda zdaje się żyć

Il. 12. Miyajima Tatsuo, *Mega-śmierć*

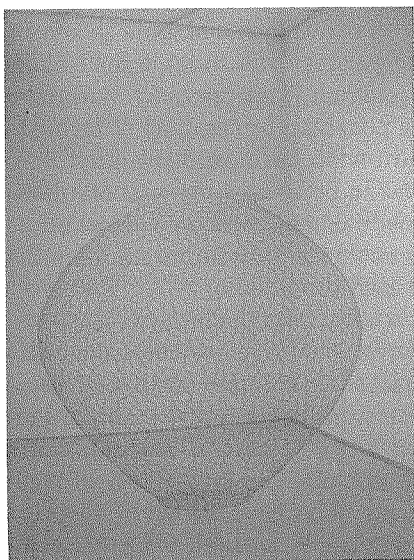
własnym życiem niezależnie od innych. Nieprzewidywalny rytm pulsowania diod niespodziewanie staje się synchroniczny, a potem diody gasną jedna po drugiej. W pewnym momencie widz znowu znajduje się w kompletnej ciemności. Taki „koniec świata”, masowa śmierć całego kosmosu następuje co godzina, bez żadnego wcześniejszego powiadomienia czy też symptomów zapowiadających jego nadejście. Artysta w swojej instalacji chciał przedstawić wielką śmierć wszechświata. Po jakimś czasie światełka jedno po drugim znowu zaczynają pulsować, jakby każde z nich rozpoczynało nowe życie nieświadome tego, co się dzieje z innymi, jakby los innych nie miał na nie żadnego wpływu. Nasuwa to skojarzenie ze słynną mantrą shingon, szkoły buddyzmu ezoterycznego założonej przez Kūkai (774–835): „Życie, życie, życie, życie i ciemność na początku narodzin; śmierć, śmierć, śmierć, śmierć i mrok na początku umierania”. Właśnie ta mantra zdaje się być mottem przewodnim wizji kosmosu Miyajimy. Pierwotny projekt zakładał, że błękitne gwiazdy będą świeciły na półkolistej płaszczyźnie kosmicznego baldachimu. Jednak realizacja tego projektu nie była możliwa, gdyż organizatorzy japońskiego pawilonu na Biennale w Wenecji uznali to przedsięwzięcie za zbyt drogie.

Z kolei Aoki Noe (ur. 1958) stworzyła stojący baldachim ze stali. Łańcuchy indywidualnych losów zdeterminowanych przeznaczeniem zostały przedstawione jako narastająca konfiguracja strukturalna. Małe metalowe pierścienie tworzą łańcuch przypominający delikatną stalową nić. Łańcuchy pną się ku górze i łączą, wzajemnie się podtrzymując. Baldachim nie jest autonomiczną i samowystarczającą strukturą, całość stoi dzięki wzajemnie podpierającym się pierścieniom, elementom składowym. Stalowe łańcuchy także stanowią połączenie wielu stalowych pierścieni. Daje to

szczególny efekt – każdy stalowy pierścień sprawia wrażenie efemerydy, tak jakby skupisko baniek powietrza unosiło się powoli ku powierzchni wody, do której nie sięga wzrok widza. Wrażenie unoszenia się ku górze efemerycznej instalacji wynika z braku uniemożliwiającej przenikanie sztywnej struktury (ogromna metalowa konstrukcja zazwyczaj sprawia przytłaczające wrażenie), bardzo mało jest też punktów styczności z podłogą. Nieregularnie wznoszące się łańcuchy nie sprawiają wrażenia masywnych, jak większość stalowych struktur. Dziwne niedopasowanie materii czarnego, ciężkiego metalu i wrażenia unoszenia się poszczególnych łańcuchów z pierścieni daje inspirujące i kojące poczucie bycia chronionym w świecie.

2.3. Przeczność i nieprzechylna relacja odpowiedności

Można zapewne powiedzieć, że poczucie bezpieczeństwa wywołuje również kształt baldachimu przypominającego wazon. *The Pot 79* autorstwa Chōng Kwang-ho uosabia subtelne relacje między ostateczną formą naczynia a wzajemnymi powiązaniami elementów składowych. Sama koncepcja jest prosta. Artysta zastąpił pęknięcia na białej porcelanie koreańskiego wazonu metalową siecią powstałą dzięki lutowaniu. Taki zabieg uzmysławia widzowi, co się kryje pod warstwą glinki porcelanowej – pod na pozór przekonywująco stabilną formą naczynia są ukryte nieregularne połączenia mikroskopijnych grudek glinki. Niewidoczna nieciągła struktura materiału została przedstawiona za pomocą pęknięć na polewie –



Il. 13. Chōng Kwang-ho, *The Pot 79*

ukazują one różnice w stopniu kurczliwości między gliną, z której zostało wykonane naczynie, a zewnętrzną polewą. To właśnie różnice między użytymi materiałami, na który wskazują rysy, utrzymuje naczynie w jego formie materialnej w warunkach ziemskiej grawitacji. Ażurowa konstrukcja z drutu, stanowiąca jakby duplikat naczynia, czyni wręcz namacalną wizję wzajemnego powiązania, charakterystyczną dla światopoglądu *kegon*, która była ukryta pod zewnętrzną polewą glinianego wazonu.

Należy przy tym pamiętać, że przez znawców porcelany na Wschodzie pęknięcia na szkliwie nie są traktowane jako wada wynikająca z niedoskonałości technicznej. Można też powiedzieć, że stanowią klucz do odkrycia tajemnicy wzajemnej zależności wszystkich elementów wszechświata.

Wzajemne oddziaływanie tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, stanowi cenną metaforę, dzięki której możemy rozważać ontologiczną strukturę wazonu w świetle filozofii *kegon*. Dzban z białej porcelany pochodzący z dynastii Joseon jest słynny ze względu na wzór utworzony przez rysy na jego powierzchni. To właśnie zjawisko wzajemnego przenikania uczyniło z niego unikalny skarb. Chińskie pojęcie „dzbana zawierającego w sobie niebo” stało się znane na Zachodzie prawdopodobnie dzięki mediacji kupców arabskich, którzy przebyli Ocean Indyjski, co sugeruje baśń o lampie Alladyna. Czarka do herbaty *temmoku jawan* ze wzorem plamek, powstałym przypadkowo na skutek reakcji chemicznej podczas jej wypalania, napełniona wodą sprawia wrażenie, jakbyśmy nieoczekiwanie mieli do czynienia z aktem kosmologicznym. Rozgwieżdżone niebo w nocy zostało odzwierciedlone na wklęsłej powierzchni czarki. Wnętrze i zewnątrz naczynia są w sposób mistyczny i magiczny połączone ze sobą dzięki efektowi lustrzanemu.

2.4. Wnętrze i zewnątrz – pomiędzy minimalizmem i maksymalizmem

Akasegawa Gempei (ur. 1937) jest bez wątpienia jednym z najbardziej oryginalnych artystów, którzy starali się wykorzystać interakcję między wnętrzem naczynia a jego zewnętrzną powierzchnią. W 1963 roku stworzył on dzieło sztuki z metalowej puszką zawierającej konserwę z kraba (*Puszka ze wszechświatem*). Otworzył puszkę otwieraczem, wyrzucił jej zawartość, a następnie usunął naklejkę z zewnętrznej części puszkę, przykleił ją od wewnętrznej strony i ponownie zamknął puszkę, stapiając metalowe brzegi. Następnie oświadczył, że udało mu się zamknąć w małej puszcze jej „zewnątrze”, czyli cały wszechświat, z wyjątkiem niewielkiej ilości powietrza, które wydostało się przy całej operacji. W ten sposób japoński artysta „stworzył” puszkę po konserwie z kraba, która zawiera cały kosmos.



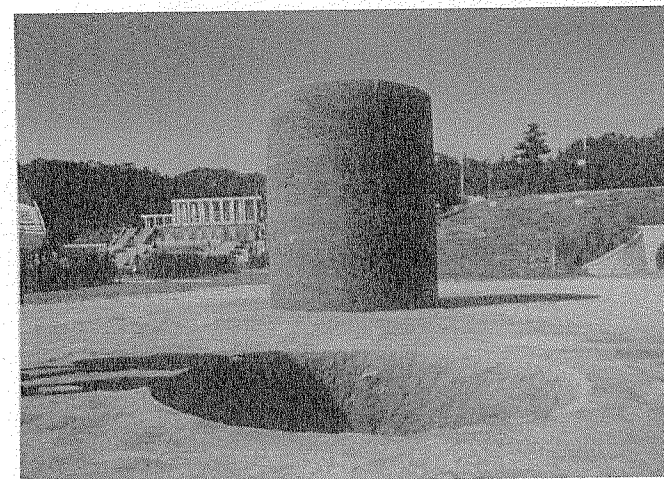
Il. 14. Akasegawa Gempei, *Puszka ze wszechświatem*

Można spacerować, mając w kieszeni taką puszkę zawierającą wszechświat, z tym, że ten, kto tak robi, jest także uwięziony w puszcze jako część wszechświata, chociaż nie zdaje sobie z tego sprawy. Na tym polega logiczny paradoks zabawy polegającej na zamianie tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. Jest to ekstremalnie minimalistyczne dzieło sztuki, na które nie trzeba przeznaczać dużych nakładów finansowych. W porównaniu do błyskotliwego pomysłu Akasegawy zamknięcia wszechświata w sposób dość prozaiczny, inne pomysły, takie jak opakowanie mostu Pont Neuf w Paryżu czy Reichstagu w Berlinie przez Christo, zdają się mniej ambitne w zamierzeniu i – gdy się nad tym głębiej zastanowić – dotyczą zdecydowanie mniejszych powierzchni. Christo pomieścił w swoim opakowaniu dużo mniejszą część wszechświata, mimo ogromnych kosztów tego projektu. Nietrudno dopatrzeć się w dziele Akasegawy, który można też uznać za wyrafinowany żart, echa ważnej nauki buddyjskiej szkoły *kegon* o tym, że „jedno jest wszystkim, wszystko jest jednym (chiń. *yi ji duo, duo yi ji*; jap. *ichi soku issai, issai soku ichi*) – rzeczywiście jedno może zawierać wszystko i wszystko można zredukować do jednego¹⁹.

¹⁹ Mam tu do czynienia z ostatecznym paradoksem kolekcjonerstwa. Cały wszechświat jest zawarty w jednym, dlatego należy wybrać najmniejszy element, inaczej nie zostanie tam zawarte wszystko. Więcej informacji na ten temat w: Inaga Shigemi, *The Making of Museums and Collections in Modern Japan*, referat wygłoszony na międzynarodowym sympozjum „Interpreting Asian Cultures in Museum, British Museum, Museum of Mankind”, marzec 2008. Przekład referatu na język japoński w: „Studia Semiotica” 2001, nr 21, s. 75–101.

2.5. Topologiczna duplikacja tego, co pozytywne, i tego, co negatywne

Kilka lat później, w 1969 roku, Sekine Nobuo (ur. 1942) wykonał kolejny krok w kierunku wyrażenia światopoglądu *kegon* w sztuce. Wykopał w ziemi otwór głęboki na 2,7 metra o średnicy 2,4 metra i, wykorzystując wykopaną przez siebie ziemię, zbudował tuż obok wieżę o dokładnie takich samych wymiarach co otwór. Widzowie mają wrażenie, że ustawiono wyjętą z otworu cylindrycznie uformowaną ziemię. Ta kompozycja nosi nazwę *Topologia Ziemi* (*Topology Earth*).



Il. 15. Sekine Nobuo, *Topologia Ziemi*

Sekine wypowiedział się później na ten temat, że gdyby mógł wykopać otwór tak wielki jak cała kula ziemiska, mógłby stworzyć duplikat, czyli Ziemię nr 2, używając wykopanej ziemi. W tym kontekście przypomina się przypowieść o św. Augustynie, który próbował przekonać napotkane dziecko, że nie da się wyczerpać wody z morza za pomocą małego wiaderka. Topologiczna zamiana miejsc zakłada również duplikację, dzięki której „męska” i „żeńska” strona tego samego kształtu odgrywa inną rolę. Rzeczywiście wewnątrz powierzchnia otworu wykopanego w ziemi jest taka sama jak zewnętrzna powierzchnia wieży, a dno otworu ma swój odpowiednik w wierzchołku wieży. Tak samo jak w przypadku wstęgi Möbiusa²⁰ w świecie dwuwymiarowym, gdzie to, co wewnętrzne, jest

²⁰ Wstęga (Augusta) Möbiusa, niemieckiego matematyka, to dwuwymiarowa zwarta różnorodność topologiczna, istniejąca w przestrzeni trójwymiarowej. Można ją uzyskać, sklejając taśmę końcami „na odwrót”. Powstaje wtedy efekt powierzchni jednostronnej (przyp. tłum.).

w tajemniczy sposób zastępowane tym, co zewnętrzne – topologiczne operacje Sekine w świecie trójwymiarowym symultanicznie osiągają taki sam efekt zamienności wnętrza i zewnątrz.

Topologiczna wymienialność może również służyć jako metafora. Wykopany dołek jest niczym w porównaniu z porzuconą kopalnią, podobnie jak wieża z piasku w porównaniu z drapaczem chmur. Kontrast między naturalnymi zasobami a będącymi ich efektem produktami komercyjnymi ukazuje metonimicznie przepaść między nędzą Trzeciego Świata a bogactwem „Pierwszego Świata”. Ta wizja nawiązuje do faktu, że dobrze prosperujący zachodni modernizm rozwija się kosztem reszty świata. Pozytywne aspekty rozwoju zachodniej cywilizacji przesłaniają takie negatywne aspekty, jak ubożenie dawnych kolonii państw zachodnich. Będąc kompensacją dla takiej uzurpacji, modernizacja może być także opisana jako proces, w którym zachodni modernizm z wyżyn swego centrum jest rozprowadzany i propagowany jak strumień wody płynący do niżej położonych otworów na peryferiach. Chociaż Sekine nie sugeruje takiego odczytania *Topologii ziemi*, można to dzieło interpretować jako alegoryczny diagram, czyli aluzję do negatywnego zjawiska przepływu eksportowanych zachodnich produktów przemysłowych wraz z imitacją zachodniej kultury do krajów nierozwiniętych i rozwijających się²¹.

Co więcej, topologiczny schemat tego dzieła ukazuje także historyczne zmiany w japońskiej sztuce współczesnej. Nurt „antysztuki” rozwijający się w latach sześćdziesiątych XX wieku został zastąpiony w latach 1969–1970 sloganem „non-art”. Rewolta przeciwko sztuce modernistycznej (antysztuce) przyniosła topologiczny zwrot w nowym kierunku, gdyż termin „sztuka piękna” przestał być adekwatny. Na przykładzie twórczości Sekine widać wyraźnie, że takie prace trudno nazwać dziełami sztuki – ani wykopany w piasku dołek, ani usypana wieża nie stanowią dzieła sztuki, gdyż uwaga widza koncentruje się na niesubstancjonalnej relacji i topologicznym kontraście pomiędzy dwoma elementami (pozytywnym a negatywnym; obecnością a nieobecnością; pustką a substancją²²). Moim zdaniem nie jest przesadny wniosek, że ten topologiczny zwrot oznacza zwrot

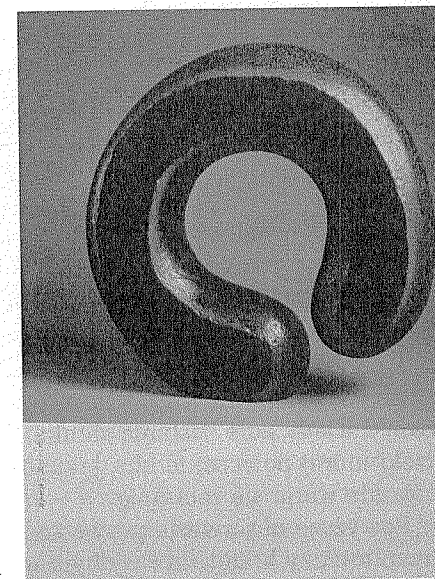
²¹ Więcej na ten temat w recenzji autora z konferencji „Crossing Cultures, Conflicts/Migration/Convergence”, International Conference of Art History CIHA, 13–18 stycznia 2008, Melbourne, zamieszczonej w *Toporoji kūkan no naka no 21seiki sekai bijutsushi* (Historia sztuki światowej z punktu widzenia przestrzeni topologicznej), „Aida Magazine” 2008 (styczeń, s. 18–24, marzec, s. 24–31, kwiecień, s. 24–31, maj, s. 27–32, listopad, s. 145–147).

²² Na temat różnic między takimi pojęciami, jak: ‘vacuity’, ‘nothingness’, ‘non-being’ zob. Bernard Stevens *La thematique du nihilisme chez Heidegger et Nishitani* oraz komentarz Frédérica Girarda w: Augustin Berque (sous la direction de), *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, t. 1, Ousia, Bruxelles 2000, s. 291–337.

ku wzajemnemu przenikaniu się *ri* i *ji* (*rijimuge*). Jak słusznie zauważa Matsuoka Seigō (ur. 1944), metodą artystyczną stało się samo rozumienie uwarunkowań w sferze materii²³.

2.6. Odstęp/pusta przestrzeń jako warunek przenikania

Wart odnotowania jest fakt, że zachodni artyści rzadko zajmowali się interakcją tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, ponieważ całkowicie pochłaniało ich tworzenie form zewnętrznych. Tego typu interakcja była zawsze bardzo ważna dla twórców ceramiki, ze względu na konieczność dokładnego zaznaczenia granic między wnętrzem i zewnętrzem. Yagi Kazuo (1918–1979), przedstawiciel awangardowego nurtu w ceramice japońskiej, odważnie podjął próbę parodii *Topologii ziemi* w swoim dziele zatytułowanym *Ucho Newtona*²⁴. Przedstawia ono przekrój przez dołek (aluzja do dzieła Sekine), w którym znajduje się jabłko Newtona. Jabłko



Il. 16. Yagi Kazuo, *Okrąg*

²³ Matsuoka Seigō, *Kūkai no Yume* (Sny Kūkai), Shunjūsha, Tokyo 2004. Więcej o tym problemie w komentarzu Matsuoki na temat opowiadania koreańskiego pisarza i poety Ko-un'a pt. *Hwanmungyong* (Sutra Girlandy Kwiatów, 1991), przełożonego na język japoński przez Saigusa Toshikatsu (Ochanomizu Shobō, Tōkyō 1995), <http://www.isis.ne.jp/mnn/senya0681.html>.

²⁴ Więcej o Yagim Kazuo w: Inaga Shigemi, *Kazuo Yagi entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale, les traces d'une blessure créatrice*, „Japan Review” 2006, nr 19, s. 133–159.

jest przekrojone na dwie części i widać na nim profil ludzkiego ucha – motyw zapożyczony od Miki Tomio (1937–1978) – jednak wzory na połówkach jabłka nasuwają skojarzenie również z męskim i żeńskim organem rozrodczym (nawiązanie do Adama i Ewy) – to odwołanie do pracy Horiuchi Masakazu (1911–2001). Dzieło Yagiego, stanowiąc przekrój artystycznej topografii japońskiej awangardy lat sześćdziesiątych, ukazuje samo w sobie efekt wzajemnego przenikania się jako różnych awangardowych motywów z tego okresu.

Okrąg (1978) autorstwa Yagiego przedstawia grubą karbowaną rurę, uformowaną w kształcie niedomkniętego okręgu. Chociaż na pierwszy rzut oka dzieło to nie wydaje się enigmatyczne, ta forma kojarzy się z bardzo istotnymi pytaniami w kontekście światopoglądu *kegon*.

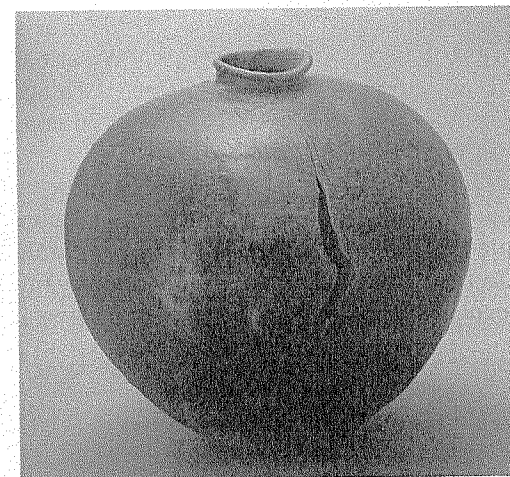
Te pytania tak samo trudno sformułować, jak i na nie odpowiedzieć. Patrząc na obraz, spróbujmy się zastanowić. Dwa końce rury prawie się stykają – pojawia się pytanie, która część dotyka, a która jest dotykana? Gdyby te dwa końce zetknęły się, powstałby okrąg²⁵ i można by wyodrębnić puste pole w środku – coś na kształt koła ratunkowego lub precla. Czy wtedy można by powiedzieć na pewno, że rura w kształcie koła stworzyła w środku otwór, zakreśliła kółkiem pustą przestrzeń? A może należałoby powiedzieć, że zamknięcie okręgu sprawi, że pusta przestrzeń będzie nie tylko kółkiem zaznaczona w środku, lecz także kółkiem zaznaczona jako to, co otacza okrąg z zewnątrz. Można więc uznać, że w tym dziele Yagi uchwycił dynamiczny akt zakreślania figury koła.

Istnieje zależność między „tunelem” pustej przestrzeni, znajdującym się w środku rury tworzącej okrąg, a pustą przestrzenią, która otacza rurę z zewnątrz. Dzięki subtelnej dialektyce jedna pusta przestrzeń rodzi kolejną pustą przestrzeń. Jeśli jednak końce zostaną połączone i powstanie koło, od razu tracimy z oczu inne dialektyczne zjawisko, a mianowicie to, że bez połączenia się dwóch krańców rury nie powstaną wspomniane dwa otwory. Kiedy koło zostanie zamknięte, nie myślimy już o sile sprawczej, dzięki której połączenie obu krańców było możliwe. „Otwarte usta” znikają, gdy wargi się zaciskają.

Powyższe obserwacje prowadzą do następującej refleksji. Pusta przestrzeń między krańcami rury była w rzeczywistości źródłem wzajemnego przyciągania się krańców. Kiedy nie ma już między nimi pustej przestrzeni, znika też wzajemne przyciąganie. Inaczej mówiąc komunikowanie się (dążenie do połączenia) jest samodestrukcyjne, gdyż po połączeniu nie można już mówić o wzajemnym przyciąganiu się/komunikowaniu się.

²⁵ W przestrzeni dwuwymiarowej powstałby okrąg przypominający okręgi malowane tuszem (np. malarstwo zen, w którym okrąg jest symbolem oświecenia). W trójwymiarowej przestrzeni mamy do czynienia z taurusem (przyp. tłum.).

Ostateczny rezultat mija się z pierwotnym celem. Ten paradoks wskazuje na główne ogniwo filozofii *kegon*. Przenikanie się jednego elementu i całości łatwo unicestwia główny warunek przenikania samego w siebie. Aby zrozumieć, na czym polega ta logiczna sprzeczność, wystarczy porównać dwa naczynia: fragment pociętej rury z gliny w stylu *shigaraki* (*Duże naczynie w stylu shigaraki*, 1966), w którym wyraźnie oddzielone jest to, co wewnętrzne, od tego, co zewnętrzne, z dużym dzbanem w stylu *shigaraki* (*Duży gliniany wazon w stylu shigaraki*, 1966) z podłużnym otworem na skutek pęknięcia szklawa. W kontekście tego ostatniego dzieła, to, co wewnętrzne, nie może być już definiowane jako coś, co jest odseparowane od tego, co zewnętrzne.



Il. 17. Yagi Kazuo, *Duży gliniany wazon w stylu shigaraki*

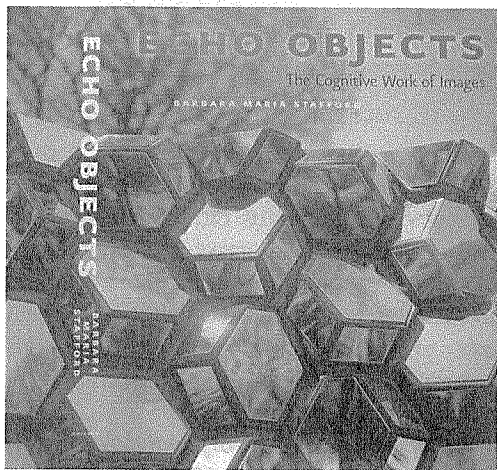
Otwarcie wnętrza ku zewnętrzności prowadzi do zanegowania definicji pojęcia „wnętrze”, która ma charakter ontologiczny. Rzeczywiście dziurawy dzban jest praktycznie bezużyteczny, gdyż przez otwór wycieka woda. Tutaj pojawia się efekt uboczny – wzajemne połączenie w sposób nieuchronny zaburza rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrz i jest zagrożeniem dla odrębności poszczególnych elementów o cechach indywidualnych. Może to nawet doprowadzić do zniszczenia odrębnych elementów przez ich wzajemne przenikanie i amorficzne łączenie.

W tym samym kontekście warto zwrócić uwagę na inny paradoks ukryty w interaktywności między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne. Mam tu na myśli fakt, że pusta przestrzeń między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, jest niezbędnym warunkiem przenikania się ich we wzajemnej interakcji. Należy podkreślić, że bez pierwotnej pustej przestrzeni nie jest możliwe ustanowienie różnic między nimi, co z kolei ma

na celu doprowadzenie do ich przenikania. Można to porównać do frustrującego pytania o to, co było wcześniej – jajko czy kura?

Do tego problemu nawiązuje również Mizuki Shigeru (ur. 1922), tworząc w swoim komiksie wizję komunikowania się między naszym światem a innym światem (piekłem)²⁶. Należy ukryć przed ludźmi kryształ przenikania, zwany „TV świata duchowego” (*reikai terebi*), gdyż inaczej zanikłaby na zawsze różnica między naszym światem a piekłem. Mizuki, pisząc o tym kryształ, bez wątpienia nawiązuje do metafory wzajemnego przenikania się fenomenów, tzw. sieci kryształów Indry. Każdy kryształ w tej sieci, znajdującej się w pałacu Indry, hinduistycznego bóstwa, które zostało uznane za strażnika buddyzmu szczególnie związanego z Buddą Mahavirocaną (jap. Dainichi), odbija wszystkie inne i jest przez nie odbijany. Nagłe objawienie prawdy o przenikaniu się wszystkiego może doprowadzić człowieka do obłędu, jeśli nie jest na tę prawdę gotowy. W tym kontekście można zrozumieć, dlaczego Tanaka Atsuko nazwała swoje dzieło *Bramami piekła* (*The Gate of Hell*) – jej prace dosłownie wskazują na bramę do piekła szaleństwa.

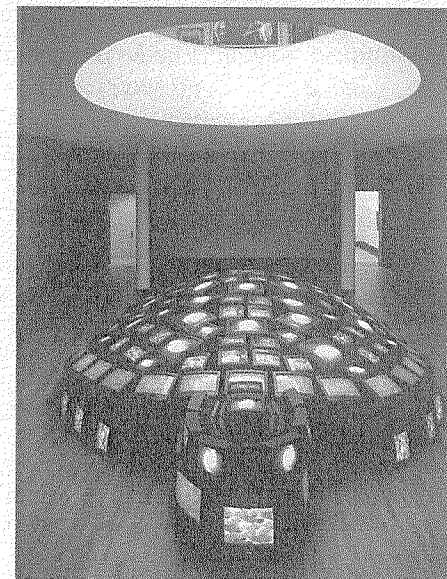
Barbara Maria Stafford w swoich poszukiwaniach nowej wizji świata dzięki odwołaniu się do neurologii podobne zabiegi wyrażenia powiązania między elementami świata określa mianem „obiektów echa”, przy czym nie nawiązuje bezpośrednio do buddyzmu²⁷. Na podobieństwo do wizji *kegon* wskazuje już to, że na okładkę swojej książki amerykańska badaczka



Il. 18. Olafur Eliasson, *Pseudoceglany mur*

²⁶ Mizuki Shigeru, *Jigoku nagashi* (Zestany do piekieł), 1965, w: *Ge Ge Ge no Kitarō*, t. 1, Chūōkōronsha, Tōkyō 1988, s. 73.

²⁷ Por. Barbara Maria Stafford, *Echo Objects – The Cognitive Work of Images*, Chicago University Press, Chicago 2007.



Il. 19. Nam June Paik, *Żółw*

wybrała *Pseudoceglany mur* (*Quasi Brick Wall*, 2002, autor Olafur Eliasson). Ten przypominający wnętrze ula mur jest zbudowany z sześciokątnych figur, których ścianki stanowią lustra, co daje efekt wzajemnego odzwierciedlania, jak w kalejdoskopie. Gdyby zastąpić te lustra ekranami telewizorów, nasuwałoby to skojarzenia z instalacjami, które tworzy koreański artysta Nam June Paik (1932–2006). Jedną z jego instalacji nosi tytuł *Żółw*.

Żółw jest symbolem długowieczności, a jego kształt Koreańczykom kojarzy się również z tzw. statkami-żółwiami, opancerzonymi łodziami, które zbudował generał Yi Sun-shin (1545–1598) w czasie wojny z najeźdźcami japońskimi. Na instalacji zamiast łusek żółwia znajdują się ekrany telewizorów. Podobnie jak w przypadku kryształu „TV świata duchowego” w komiksie Mizukiego, na każdym ekranie telewizyjnym na grzbiecie żółwia widać inny obraz. Instalacja Paika stanowiąca elektronicznie wygenerowaną mandalę w kształcie żółwia zdradza wpływy buddyjskie w twórczości tego koreańskiego artysty. Należy przy tym zaznaczyć, że szkoła *kegon* była uważana za najważniejszą szkołę buddyjską, od VII wieku odprawiającą rytuały mające na celu zapewnienie bezpieczeństwa i pomyślności państwu. Założyciel szkoły *kegon* na Półwyspie Koreańskim stał się w okresie nowoczesnym symbolem tożsamości kulturowej Koreańczyków. Nic więc dziwnego, że znany na całym świecie koreański artysta nawiązywał właśnie do tego nurtu swojego narodowego dziedzictwa i próbował połączyć podzielony i poróżniony świat dzięki zastosowaniu

urządzeń elektronicznych, dążąc do stworzenia globalnej komunikacji wizualnej, stanowiącej także przedsięwzięcie o walorach estetycznych.

3. W stronę „kosmicznego wiru życia”

3.1. *Ma* a *khôra*

Dotychczasowe rozważania prowadzą nas do ogólniejszych filozoficznych problemów. Jak już pisałem wcześniej, przenikanie wymaga pustej przestrzeni, gdyż pusta przestrzeń między dwoma elementami sugeruje możliwość ich połączenia. W tym kontekście bardzo cenna jest refleksja nad japońskim słowem *hashi* architekta Isozakiiego Araty (ur. 1931). Na pierwszy rzut oka przekład tego słowa z japońskiego na angielski obejmuje tyle różnych znaczeń, iż trudno doszukiwać się spójności. *Hashi* oznacza bowiem nie tylko most czy kraniec, lecz także paleczki do jedzenia i werandę. Chociaż nie ma między tymi znaczeniami morfologicznego podobieństwa, łączy je wspólna funkcja. Słowo *hashi* zawsze związane jest bowiem z krańcami danych elementów lub z ich łączeniem. Za słowem *hashi* kryje się więc pojęcie ‘powiązania’ lub ‘połączenia’, co wskazuje na odrębność, ale też sugeruje możliwość kontaktu²⁸. Od 1977 roku Isozaki rozwijał dalej swoją refleksję na ten temat, a w 1978 roku zorganizował w Paryżu pokaz, którego teoretyczną podstawą stało się pojęcie *ma* oznaczające pustą przestrzeń lub pauzę. Pokaz ten, zatytułowany *Ma-Espace-Temps (Ma-Przestrzeń-Czas)*, miał na celu dekonstrukcję kartezjańskiego pojęcia przestrzeni i czasu. Nawet dawniej w Japonii słowo *ma* było definiowane jako „odstęp, który jest konieczny, lub odstęp między rzeczami”. W związku z tym słowo to oznacza ‘pustą przestrzeń’, ‘pośredniczącą pustkę’ lub też ‘puste miejsce’, natomiast w ujęciu czasowym oznacza pauzę czy przerwę. Jednakże Isozaki uważa powyższe wyjaśnienia za rezultat anachronicznej i wstecznej racjonalizacji. Kiedy w drugiej połowie XIX wieku do modernizującej się Japonii zostały wprowadzone różne abstrakcyjne pojęcia zachodnie, słownictwo japońskie zostało wzbogacone dzięki słowotwórstwu. Pojęcie ‘czas’ w rozumieniu zachodnim zostało przetłumaczone na japoński dzięki stworzeniu nowego słowa *jikan*, zapisywanego dwoma znakami: *ji* (oznaczającym czasowość) i *ma*, natomiast ‘przestrzeń’ w ujęciu zachodnim – dzięki stworzeniu nowego słowa *kūkan*, zapisywanego znakiem *kū* (pustka) i *ma* (przy czym znak *ma* jest czytany

²⁸ Isozaki Arata, *Kenchiku ni okeru 'nihonteki' na mono* (Japońskość w architekturze), Shinchōsha, Tōkyō 2006. Przekład na angielski Sabu Kohso: *Japan-ness in Architecture*, red. David B. Stewart, Mass: MIT Press, Cambridge 2006, s. 97.

w tych złożeniach *kan*). Analizując przekład na japoński tych zachodnich pojęć z punktu widzenia znaków dobranych do ich zapisu, należy przyznać, że znaczenie znaków jest absurdalne. Przetłumaczenie *ma* jako „tego, co znajduje się pomiędzy” prowadzi do zredukowania tego pojęcia, w celu dopasowania go do kartezjańskiego układu współrzędnych. Tymczasem według Isozakiiego znaczenie *ma* nie ma odpowiednika w pojęciach zachodnich i nie może być do nich zredukowane, gdyż odnosi się do „pierwotnej pustej przestrzeni”, która jest pierwotna w stosunku do tego, co odpowiada zachodnim pojęciom czasu i przestrzeni.

Isozaki stara się wykazać podobieństwo między pojęciem *ma* a greckim pojęciem *khôra*, udowadniając, że pojęcie *khôra* w *Timaiosie* Platona może zostać porównane do *ma*²⁹, w odróżnieniu od pojęcia *khôra* w pismach Arystotelesa. *Ma* wskazuje bowiem na to, co umożliwia wyartykułowanie pojęcia czasu i przestrzeni, podobnie jak pojęcie *khôra* oznaczające ‘otwierający się prześwit’ (łac. *hiatus*), z którego wyłania się istnienie (franc. *étant*; niem. *Seiend* – używając terminologii Heideggera). Dla naszych rozważań niezbędne jest przedstawienie zawilej filozoficznej dyskusji. Kiedy wyłania się kosmos (wszechświat) stanowi to zagrożenie dla tego, co nie jest kosmosem. To, co nie wchodzi w zakres pojęcia kosmos, określa się mianem chaosu. Jednak chaos pojęty jako wykluczające się przeciwieństwo kosmosu nie jest tym samym, co chaos, z którego wyłonił się kosmos. Jak należałoby nazwać ten pierwotny chaos? Izutsu Toshihiko stara się rozwiązać ten dylemat, postulując, iż przeciwieństwem kosmosu powinno być pojęcie antykosmosu, przy czym te dwa pojęcia są odróżnione od pierwotnego chaosu³⁰. Z kolei Maruyama Keizaburō (1933–1993) proponuje nowe pojęcie ‘chaosmosu’, a więc połączenia dwóch słów, chaos i kosmos, na określenie pierwotnego amorficznego stanu, z którego wyłonił się kosmos, natomiast znaczenie słowa chaos ogranicza do przeciwieństwa kosmosu³¹. Niezależnie od tego, jaką terminologię wybierzemy, należy odróżnić w logicznym toku myślenia moment i miejsce wyłonienia się binarnej relacji kosmosu oraz tego, co kosmosem nie jest (miejsce wyłaniania się z definicji należy uznać za pierwotne w stosunku do czasu

²⁹ *Ibid.*, s. 31, przypis 69. Pierwszy raz Isozaki wypowiedział się publicznie na ten temat w 1991 roku. Książka Jacques’a Derridy pt. *Khôra* została wydana w 1993. Więcej na ten temat w: Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 197–198, przypis 4 i s. 208 przypis 21, oraz Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Mappemonde, Paris–Berlin 1999 (w rozdziale I Berque analizuje pojęcie *khôra* i krytykuje poglądy Derridy na ten temat).

³⁰ Izutsu Toshihiko, *Kosmosu to anchikosumosu*, *op.cit.*, s. 189.

³¹ Więcej na temat w: Maruyama Keizaburō, *Kaosumosu no undō* (Dynamika chaosmosu; 1991), w: Inaga Shigemi, *Saussure, Psychoanalyse and Nietzschean Kehre*, „Jōkyō”, styczeń 1994, s. 38–57.

i przestrzeni). Pojęcia *ma* lub *khôra* odnoszą się właśnie do tego stanu pierwotnego, poprzedzającego dualizm kosmosu i chaosu (należy zauważyć, że w tym kontekście tak właściwie nie jest adekwatne ani słowo 'miejsce', ani słowo 'moment'). Platon podkreślał bowiem, że „jest istnienie³², *khôra* i powstawanie – te trzy nie są tym samym”³³.

3.2. Sieć połączeń a opór lokalny

Problem pierwotnej pustej przestrzeni, której nie można zaznaczyć na kartezjańskim układzie współrzędnych, jest ściśle związany z zagadnieniem synchroniczności. Chociaż koncepcja synchroniczności Junga była dyskutowana i poddawana krytyce, nie można zaprzeczyć faktom synchroniczności w przyrodzie – stado ptaków, np. drozdów, czy ławica sardynek wykonują gwałtowny zwrot, co oznacza, że wszyscy członkowie danej grupy reagują jednocześnie. Dlaczego świetliki w tropikach zaczynają świecić synchronicznie? Nawet w społeczeństwie ludzkim badania statystyczne zachowań grupowych wskazują na konfiguracje wzorów, które są niezależne od woli jednostki. Opadająca kurtyna sprawia, że wszyscy widzowie klaszczą. Dlaczego aplauz jest przez moment zsynchronizowany, a potem w sposób nieunikniony zanika?³⁴ W tym samym kontekście warto zastanowić się nad zjawiskiem internetu. Sądzę, że autogenetyczny rozwój internetu może być także analizowany z punktu widzenia filozofii *kegon*. Niezależnie od tego, że system internetowy umożliwia prawie powszechnie możliwość komunikacji bez ograniczeń, nieograniczony dostęp do wszystkiego jest w rzeczywistości niemożliwy ze względu na czynnik ludzki – długość życia człowieka jest ograniczona, podobnie jak funkcje jego mózgu. Niemniej rozwój internetu ma wpływ na ocenę sytuacji ludzi i ich system wartości.

Yi O-yŏng (ur. 1934), pierwszy koreański minister kultury, jest uważany za najważniejszą osobę, która zapoczątkowała radykalne zmiany

w społeczeństwie koreańskim dzięki technologii informacyjnej. Według niego stan posiadania nie jest już związany jedynie z kapitałem, dotyczy również sfery kultury. Obecnie ważną rolę odgrywają telefony komórkowe. Pierwotnie posiadanie telefonu było oznaką statusu społecznego. Pasowało to do marksistowskiej logiki akumulacji kapitału. Jednak obecnie w ogólnodostępnej sferze komunikacji nie jest ważne, kto i gdzie posiada telefon. Najbardziej istotni stają się partnerzy komunikacji – kto się z kim łączy. Yi O-yŏng zwraca uwagę na to, że angielskie słowo *interest* oznaczające zysk i korzyści stanowi połączenie *inter* (relacja) i *est* (istnienie). W tym sensie można powiedzieć, że wzajemne powiązania (*interconnectedness*) stały się ważniejsze od posiadania kapitału, który do tej pory był kluczowy. Wyraźnie widać tendencję do tracenia przez wszechświat swojego ośrodka. Stan posiadania ustępuje miejsca powiązaniom. Jednostka jest istotna o tyle, o ile funkcjonuje jako węzeł w globalnej sieci. Wykluczające się przeciwieństwo między niezależnością a zależnością zostaje zastąpione pojęciem 'wzajemnej zależności'³⁵. Myślę, że nie budzi wątpliwości fakt, że ten paradygmat Yi O-yŏnga ma wiele wspólnego z filozofią *kegon*.

W tym samym czasie na globalnym rynku możemy zauważyć oznaki lokalnego oporu. Słynny chiński współczesny artysta, Xu Bing (ur. 1955), wymyślił własny system znaków chińskich, mający znamiona idiosynkrazji. Jego ogromna popularność na rynku globalnym jest zrównoważona przez jego wypowiedzi na ten temat skierowane do Chińczyków. Wręcz ostentacyjnie zastrzega się on przed chińską opinią publiczną, że jego nowy system znaków nie ma żadnego znaczenia i jest tylko absurdalną formą. Jednak to zastrzeżenie jest zrozumiałe tylko dla tych, którzy znają chińskie ideogramy, a nie dla „zwykłych” widzów zachodnich podziwiających jego dzieło – nie jest dla nich wcale oczywista absurdalność tego zamierzenia. Jego retoryczna strategia jest skierowana na zagraniczny rynek sztuki, gdyż zachodni widzowie nie są w stanie pojąć, że jego system

³² 'Miejsce' jest miejscem tego, co istnieje, a więc należy do istnienia, nie jest więc odpowiednikiem pojęcia *khôra* (przyp. tłum.).

³³ Cyt. za: Augustin Berque, *Fûdogaku josetsu*, Chikuma Shobô, Tōkyō 2002, s. 37 (przekład na język japoński książki pt. *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, op.cit.). Na temat analizy pojęcia *khôra* z punktu widzenia embriologii i ontologicznego statusu płodu w łonie zob. Inaga Shigemi, *Destin de la notion de qiyun shengdong, ou la résonance des souffres qui donne vie et mouvement – à la marge d'un ouvrage de Miki Shigeo*, w: *Le Monde du foetus, La mémoire de vie de l'espèce humaine. Être vers la vie*, Cerisy-la-Salle, 23–30 août, 2008.

³⁴ Philip Ball, *Critical Mass-how one thing leads to another*, Arrow Books, London 2004, s. 586–589. Więcej na ten temat w: Steven Strogatz, *SYNC, The Emerging Science of Spontaneous Order*, przekład na japoński Nagao Tsutomu, Hayakawa Shobô, Tōkyō 2005.

³⁵ Yi O-yŏng, *Janken Bunmei Ron* (Teoria cywilizacji opartej na grze „papier, nożyczki, kamień”), Shinchōsha Bunko, Tōkyō 2006, s. 243–246. Więcej na ten temat w: Kamata Shigeo, *Kegon no shisō* (Filozofia szkoły *kegon*), Kōdansha Gakujutsu Bunko, Tōkyō 1988, s. 29 (Kamata uważa, że Yi O-yŏng w swoim bestsellerze pt. *The Shrinking Oriental Japanese* [1984] odwołuje się do filozofii *kegon*. Przyjmując taki punkt widzenia, można wyciągnąć wnioski, iż właśnie do *kegon* nawiązuje zaskakujący pomysł Yi O-yŏnga, aby na rozpoczęciu Olimpiady w Seulu [1988] odbył się pokaz gimnastyczny z udziałem tylko jednego dziecka. Yi O-yŏng twierdzi, że „jedno dorównuje wszystkim”, a „wszystko dorównuje jednemu”, a więc jedno dziecko może przykuć więcej uwagi widowni niż ponad dziesięć tysięcy uczestników pokazów zorganizowanych przez Koreę Północną. Yi O-yŏng zmodyfikował teorię *kegon* o tym, że „jedno jest wszystkim, a wszystko jest jednym”, zmieniając słowo 'jest' na 'dorównuje', 'jest równe', jednak nie ma wątpliwości co do tego, że w ten nieco przewrotny sposób uczynił filozofię *kegon* teoretyczną podstawą ceremonii otwarcia olimpiady).

jest z samego swojego założenia całkowicie nieczytelny i niezrozumiały. Można powiedzieć, że artysta stosuje różne strategie w zależności od miejsca wystawienia swojej instalacji [tzw. *Księgi Nieba* – A.K.] i w sprytny, a zarazem konsekwentny sposób tworzy coś w rodzaju ruchu oporu w stosunku do wzmacniającego się globalnego rynku, jednocześnie czerpiąc z niego korzyści. Założenie pełnej komunikowalności skierowane do widza zachodniego stoi w sprzeczności z ostentacyjną niekomunikowalnością w warunkach lokalnych³⁶.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na sztukę aborygenów z Terytoriów Północnych Australii. Struktura obrazów wylania się z mapy snu ich terytorium. Niektórzy artyści wyraźnie odróżniają materialne posiadanie takiego dzieła sztuki od posiadania duchowego. Muzea czy indywidualni klienci mogą nabyć obraz, ale jego duchowe przesłanie pozostanie niedostępne dla osób, które nie dostały inicjacji. W umowie sprzedaży obrazu często zaznacza się, że w aspekcie duchowym dzieło nadal należy do artysty, a nie do nabywcy.

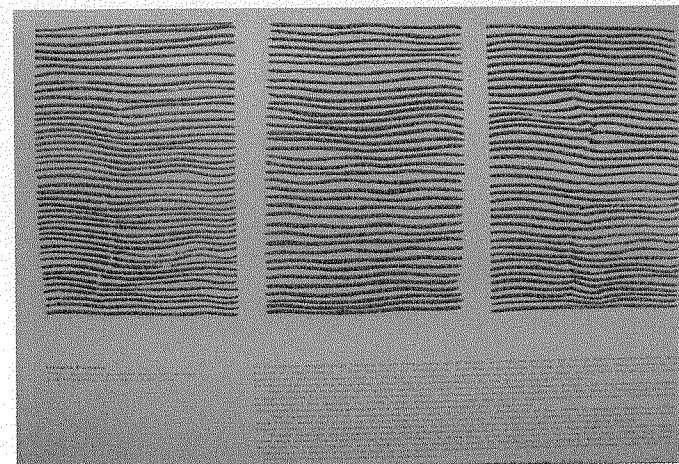
Jedną z malarek o pochodzeniu aborygeńskim, Emily Kngwarreye (1910–1998), miała nozdrza przekłute horyzontalnie. Podobno ten horyzontalny otwór łączący jej nozdrza miał symbolizować horyzontalne wejście do groty w świętych skałach Alhalkere³⁷. Czy to tylko dziwny zbieg okoliczności, że w Anthwerke geologiczna szczelina w skale, z której według wierzeń Aborygenów miał wyłonić się wszechświat, nazywa się Emily Gap (Otchłania Emily)?³⁸

Otchłan odpowiada pojęciu chaosu starożytnej Grecji i jest ściśle związana z „początkiem świata”, w którym „wszystko jest tym samym, co jedno, a nicość jest odpowiednikiem wszystkiego”. Proces tworzenia u Aborygenów jest zawsze rytmiczny. Kosmiczny taniec (*Parawany utopii*) został rytualnie przedstawiony przez gesty i ruchy rąk tych, którzy dostąpili zaszczytu odtworzenia go. Regularne ruchy pędzla pozostawiają na płótnie organiczny przepływ, którego linie przypominają a to naczynia kapilarne, a to fale (*Pejzaż*). Linie życia pulsują cielesną dynamiką. Niektóre nasuwają skojarzenie ze zmarszczkami na piasku usypanymi przez wiatr na pustyni, inne są jak cienie wielkiego stada przelatujących ptaków.

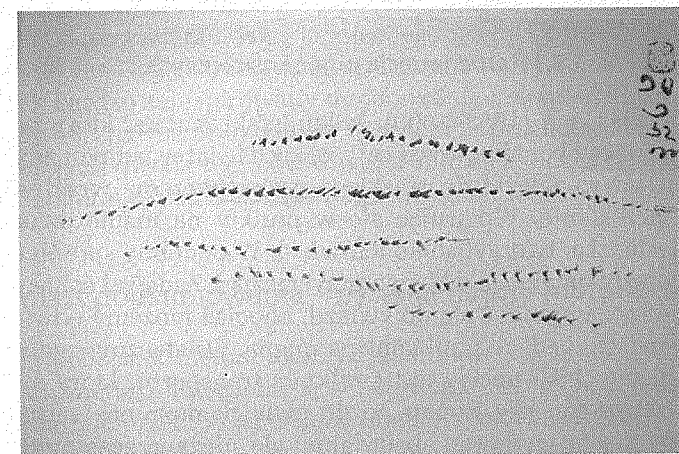
³⁶ Taktyka podwójnej przynależności jest niezbędna w przypadku wejścia na rynek globalny. Na temat tzw. literatury światowej zob. Inaga Shigemi, *Is World Literature Possible? Comparative Literature in the Context of Globalization*, Hikaku Bungaku Kenkyū; Études de littérature comparée, 2008, s. 115–116.

³⁷ Emily Kame Kngwarreye, *Utopia: The Genius of E.K. Kngwarreye*, katalog wystawy, The National Museum of Art, Osaka and Tokyo 2008.

³⁸ Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, Le Livre de poche, Paris 1988, s. 107.



Il. 20. Emily Kame Kngwarreye, *Parawany utopii*



Il. 21. Nandalal Bose, *Pejzaż*

Dialektyka relacji jednego i całości czy też rytuał życia i śmierci są powtarzane rytmicznie przez wizerunki ptaków i ryb, które tworzą coś na kształt organicznego wiru na obrazie Arai Kanpō pt. *Nieskalany staw* (*The Pond of Purity*)³⁹. Podobny wir jest motywem wielu obrazów, a jednym z najbardziej znanych przykładów jest *Gwiazdzista noc* (1889) Vincenta van Gogha.

³⁹ Por. Miki Shigeo, *The World of Foetus*, przekład na język japoński jako *Taiji no sekai*, Chūkō Shinsho, Tōkyō 1985 Więcej na ten temat: Inaga Shigemi, *Destin de la notion de qiyun shengdong, ou la résonance des souffres qui donne vie et mouvement – à la marge d'un ouvrage de Miki Shigeo*, op.cit.

Il. 22. Arai Kanpō, *Nieskalany staw*

3.3. Interpenetracja pojęć kosmicznych

Vincent van Gogh (1853–1890), holenderski malarz, który podobnie jak artyści japońscy kontemplował cały wszechświat w jednym źdźbłe najmniejszej trawy, należał do wąskiego grona twórców wrażliwych na kosmiczne przesłanie. Wpatrując się w punkty na mapie oznaczające miasta i miasteczka, tworzył sobie ich wizje. W podobny sposób działały na niego gwiazdy na niebie, jakby go przyciągały. Zadawał sobie pytanie: dlaczego nie możemy udać się do gwiazd, chociaż możemy odwiedzić te wszystkie miejsca, będące punktami na mapie. Ostateczny jego wniosek jest zaskakujący. „Jeśli pociąg jest środkiem transportu, który może nas zawieźć do Tarascon czy Rouen, to do gwiazd może nas zabrać tylko śmierć. Może się to wydawać absurdalne, ale niezaprzeczalnym faktem jest to, że póki żyjemy, nie możemy dotrzeć do gwiazd, a jak umrzemy, nie możemy już jeździć pociągiem. Mówiąc krótko, parowce, dyliżanse czy kolej są środkami transportu na Ziemi, a kto może zaprzeczyć, że cholera, gruźlica i rak nie są środkami transportu w niebie?”⁴⁰

Miyazawa Kenji (1896–1933) był pisarzem i poetą, który snuł refleksje niezwykle podobne do powyższych rozważań van Gogha. Miyazawa przyznawał się do swojej fascynacji twórczością van Gogha, a inspiracją do jednego z jego wierszy był „błękit ognia” cyprysu na jednym z jego

obrazów. [Na obrazie *Gwiazdzista noc* na pierwszym planie znajduje się błękitno-fioletowa korona cyprysu przypominająca kształtem płomień – A.K.]. Jedną z najsłynniejszych książek Miyazawy jest *Ginga tetsudō no yoru* (Noc w pociągu jadącym po Mlecznej Drodze), której bohater, chłopiec o imieniu Campanella, razem z przyjaciółmi udaje się pociągiem do Srebrnej Rzeki (*Ginga*), czyli Drogi Mlecznej. Okazuje się, że Campanella utonął, próbując ratować swojego przyjaciela Zaneri. Za to, że w imię przyjaciela poświęcił swoje życie, otrzymał specjalny bilet do nieba. Po drodze Campanella dowiaduje się, dlaczego Antares (Alpha Scorpii) w centrum gwiazdozbioru Skorpiona świeci nocą czerwonym blaskiem. Skorpion, który za życia zabił wiele niewinnych owadów, po śmierci poświęca swoje ciało, aby oświecić nocą Ziemię. Odkupienie poprzez samopoświęcenie prowadzi do zbawienia świata – ten motyw, który można wręcz uznać za archetyp „pójścia śladem Jezusa”, możemy odnaleźć zarówno w twórczości Miyazawy, jak i van Gogha. Marzenie o tym, by wsiąść w pociąg i udać się do nieba, aby tam odrodzić się w procesie metempsychozy, zdają się rezonować kosmicznym rytmem i wzajemnie przenikać w wyobraźni zarówno holenderskiego malarza, jak i japońskiego pisarza i poety. Wiadome jest także to, że van Gogh chciał zostać mnichem buddyjskim w Japonii, a Miyazawa, tak bardzo zainspirowany duchowością holenderskiego twórcy, był gorliwym wyznawcą *Sutry Lotosu*. Wzajemne przenikanie się poetyckich inspiracji tych dwóch twórców również można zaliczyć do sfery kreatywności, do której można zastosować paradygmat filozofii *kegon*.

Zamiast podsumowania – pytania natury metodologicznej

Moje podejście metodologiczne w niniejszym artykule może zostać skrytykowane jako interpolacja, zupełnie nie na miejscu. Jednak chciałabym się bronić przed takim oskarżeniem. Kawai Hayao (1928–2007), omawiając sekrety postrzegania konstelacji oraz tajniki synchroniczności, podkreślał szczególne znaczenie koncepcji „nieskrępowanej płynnej uważności” Freuda. Pojęcie „nieskrępowanej płynnej uważności” to oksymoron, gdyż jest wewnętrznie sprzeczne – uważność zakłada bowiem koncentrację na jakimś kierunku czy elemencie, a więc nie może być płynna i niczym nie skrepowana. Tego rodzaju paradoks nie jest oksymoronom z punktu widzenia filozofii *kegon*.

Kawai, badacz interpretacji snów i autor książki na temat wizji sennych buddyjskiego mnicha Myōe (1173–1232)⁴¹, poczynił wiele fascynujących

⁴⁰ List Vincenta van Gogha do brata Théo w: Vincent van Gogh, *Correspondance générale*, t. 3, Gallimard, Paris 1960; 1990, s. 195.

⁴¹ Kawai Hayao, *Bodies in the Dream of Myōe*, Eranos Jahrbuch, Eranos Foundation, t. 53, 1984, s. 431–434. Interesujący jest fakt, że Myōe obciął sobie ucho (prawe), podobnie

obserwacji na temat terapii psychologicznej polegającej na tworzeniu miniaturowych ogrodów i był jednym z pierwszych jej orędowników. Źródłem inspiracji była dla niego terapia zwana „zabawą w piasku”⁴² (*Sandspiel*), która powstała w Europie. Kawai był pod wrażeniem zmiany, jaka została wprowadzona do tej metody terapeutycznej w USA – przestano tam bowiem używać piasku. Amerykańscy terapeuci nie uznali piasku za odpowiedni element niezbędny w terapii i, dążąc do jej standaryzacji, opracowali test, zwany „Testem o świecie” (*World Test*)⁴³, co stanowi odejście od pierwotnych intencji twórcy „zabawy w piasku”.

Piasek wsypany do płaskiego pojemnika może wydawać się bez znaczenia dla terapii, ale tak naprawdę nic nie jest w niej bez znaczenia. Wręcz przeciwnie, zwykły na pozór piasek ma znaczenie, które ujawnia się dopiero wtedy, gdy pacjent jako jednostka zaczyna być rozumiany jako jeden z wielu węzłów najróżniejszych interpretacji i interakcji, przez nie jedynie konstytuowany. Z punktu widzenia filozofii *kegon* ziarno piasku jest nie mniej ważne niż pacjent czy terapeuta. Oczyszczanie piasku w ogrodzie jest niczym innym jak rytuałem, ale ten rytuał ma wpływ na psychikę. Dzięki tej czynności oczyszcza się własny umysł, niejako porządkując swój stan psychiczny. Piasek stanowi odpowiedni element mediacyjny dla zabiegów mających na celu zachowanie zdrowia psychicznego. Usunięcie piasku przez amerykańskich terapeutów jest przejawem racjonalizmu Zachodu. Moim zdaniem, tworzenie miniaturowego ogrodu z piasku nie oznacza wcale uczestnictwa w irracjonalnym i absurdalnym przedsięwzięciu. Jednostkowe istnienie jest niczym innym jak efemerycznym kurzem w wiecznym kosmosie, czego najpełniejszą metaforą jest właśnie miniaturowy ogród z piasku.

Artyści, których dokonania z konieczności skrótkowo przedstawiłem w niniejszym artykule, znali znaczenie każdego ziarnka piasku stanowiącego część niezmierzonej pustyni, z której nie jesteśmy w stanie wydobyć wszystkich konstytuujących ją elementów. W tym kontekście warto wspomnieć o rozmowie św. Augustyna z dzieckiem, które próbowało osuszyć wszystkie morza i oceany. (Miało to uświadomić mu istotę

jak Vincent van Gogh, który też pozbawił się ucha (lewego). W swojej książce o Myōe w języku japońskim (Kawai Hayao, *Myōe. Yume o ikiru* [Mnich Myōe, Żyjąc w snach], Kōdansha, Tōkyō 1995) starał się wyjaśniać jego poglądy, nawiązując do filozofii *kegon*, zgodnie z wykładnią Izutsu Toshihiko (Izutsu Toshihiko, *op.cit.*, s. 151–186).

⁴² „Zabawa w piasku” jako terapia została stworzona w Szwajcarii w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Dorę Kalf, będącą pod wpływem psychoanalizy Junga oraz buddyzmu tybetańskiego. Terapia polega na tym, że pacjent ma stworzyć z piasku mikroświat odpowiadający jego stanowi psychicznemu, dzięki czemu następuje wizualizacja podświadomości (przyp. tłum.).

⁴³ Kawai Hayao, Mogi Ken'ichirō, *Kokoro to nō no taiwa* (Dialog między mózgiem a sercem), Ushio Shuppansha, Tōkyō 2008, s. 17–18, 55, 177.

nieskończoności). Usunięcie piasku we wspomnianej wyżej terapii jest nie mniej lekkomyślne niż próby osuszenia wszystkich mórz i oceanów. „Test o świecie” można uznać za modernistyczną karykaturę przypowieści o św. Augustynie, który nie rozpoznał Boga objawiającego mu się pod postacią naiwnego dziecka⁴⁴. Moim zdaniem, powinniśmy powrócić do naszych ogrodów z piasku. Jak powiedział Wolter: *il faut cultiver nos jardins*⁴⁵.

Bibliografia

- Bahr Hermann, *Japanische Ausstellung*, „Sezession”, styczeń 1900, s. 216–224. Cyt. za: Klaus Berge, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, Prestel Verlag, München 1980.
- Ball Philip, *Critical Mass-how one thing leads to another*, Arrow Books, London 2004.
- Berque Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Mappemonde, Paris–Berlin 1999 (przekład na japoński jako *Fūdogaku josetsu*, Chikuma Shobō, Tōkyō 2002).
- Berque Augustin (sous la direction de), *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, t. 1, Ousia, Bruxelles 2000.
- Chatwin Bruce, *Le chant des pistes*, Le Livre de poche, Paris 1988.
- Girard Frédéric, *Les phénomènes sont interdépendants*, „Le Nouvel Observateur” 2003, hors série, avril/juin.
- van Gogh Vincent, *Correspondance générale*, t. 3, Gallimard, Paris 1960; 1990.
- Haga Toru, *Point de vue japonais de Tōre (sic) Haga*, w: Michel Tapié, *Tōre (sic) Haga, Continuité et avant-garde au Japon*, Fratelli Pozzo Editori, Torino 1961.
- Inaga Shigemi, *Saussure, Psychoanalyse and Nietzschean Kehre*, „Jōkyō” styczeń 1994.
- Inaga Shigemi, *Kazuo Yagi entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale, les traces d'une blessure créatrice*, „Japan Review” 2006, nr 19.
- Inaga Shigemi, *Destin de la notion de qiyun shengdong, ou la résonance des souffres qui donne vie et mouvement – à la marge d'un ouvrage de Miki Shigeo*, w: *Le Monde du fœtus, La mémoire de vie de l'espèce humaine. Être vers la vie*, Cerisy-la-Salle, 23–30 août, 2008.
- Isozaki Arata, *Kenchiku ni okeru 'nihonteki' na mono* (Japońskość w architekturze), Shinchōsha, Tōkyō 2006. Przekład na angielski Sabu Kohso: *Japan-ness in Architecture*, red. David B. Stewart, Mass: MIT Press, Cambridge 2006.
- Izutsu Toshihiko, *The Nexus of ontological events: A Buddhist view of Reality*, *Eranos Jahrbuch*, 49 (1980), przedruk w: Izutsu Toshihiko, *The Structure of Oriental Philosophy*, *Collected Papers of the Eranos Conference*, t. 2, Keio University Press, Tokyo 2009.

⁴⁴ W *Sutrze Girlandy Kwiatów (Kegongyō)* zawarto wiele metafor związanych z morzem, co może świadczyć o tym, że pewne pojęcia zostały przeniesione z Indii do Chin poprzez Morze Południowo-Wschodnie. Niemniej chiński przekład tej sutry, który przetrwał do naszych czasów, powstał w pustynnym mieście Hotan. Z tego powodu w tekście zdają się rezonować fale oceanu i przepływ pustynnego piasku. Te okoliczności uzasadniają moim zdaniem adekwatność skojarzenia terapii „zabawy w piasku” z oceanem w anegdocie o św. Augustynie (por. Kamata Shigeo, *op.cit.*, s. 24, 12).

⁴⁵ II sympozjum na temat filozofii *huayan (kegon)* zorganizowane przez Frédérica Girarda odbyło się w Château de Bélesbat, które to miejsce było niegdyś często odwiedzane przez Woltera.

- Izutsu Toshihiko, *Kosumosu to anchikosumosu* (Kosmos i antykosmos), Iwanami Shoten, Tōkyō 1989.
- Izutsu Toshihiko, *The Structure of Oriental Philosophy*, Collected Papers of the Eranos Conference, t. 2, University Press, Tokyo 2008.
- Kamata Shigeo, *Kegon no shisō* (Filozofia szkoły kegon), Kōdansha Gakujutsu Bunko, Tōkyō 1988.
- Kawai Hayao, *Bodies in the Dream of Myōe*, Eranos Jahrbuch, Eranos Foundation, t. 53, 1984.
- Kawai Hayao, *Myōe. Yume o ikiru* (Monk Myōe, Żyjąc w snach), Kōdansha, Tōkyō 1995.
- Kawai Hayao, Mogi Ken'ichirō, *Kokoro to nō no taiwa* (Dialog między mózgiem a sercem), Ushio Shuppansha, Tōkyō 2008.
- Kngwarreye Emily, *Utopia: The Genius of E.K. Kngwarreye*, katalog wystawy, The National Museum of Art, Osaka, and Tokyo 2008.
- Logique du lieu et dépassement de la modernité, t. 1, red. Girard Frédéric, Ousia, Bruxelles 2000.
- Matsuoka Seigō, *Kūkai no yume* (Sny Kūkaia), Shunjūsha, Tokyo 1984, 2004.
- Miki Shigeo, *The World of Foetus* (przekład na język japoński jako *Taiji no sekai*, Chūkō Shinsho, Tōkyō 1985).
- Mizuki Shigeru, *Jigoku nagashi* (Zesłany do Piekła), 1965, w: *Ge Ge Ge no Kitarō*, t. 1, Chūōkōronsha, Tōkyō 1988.
- Sakai Noaki, *Translation and Subjectivity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
- Sawai Yoshikazu, „Editor's Essay”, w: Izutsu Toshihiko, *The Structure of Oriental Philosophy*, t. 2, Keio University Press, Tōkyō 2008.
- Strogatz Steven, SYNC, *The Emerging Science of Spontaneous Order* (przekład na język japoński Nagao Tsutomu, Hayakawa Shobō, Tōkyō 2005).
- Stafford Barbara M., *Echo Objects – The Cognitive Work of Images*, Chicago University Press, Chicago 2007.
- Tomii Reiko, 'International Contemporaneity' in the 1960s: *Discoursing on Art in Japan and Beyond* – wystąpienie na International Association of Art History in Melbourne, styczeń 2009.
- Tsurumi Kazuko, *Minakata mandara: A Paradigm Change for the Future*, Research Papers, series A-65, Institute of International Relations, Sophia University, Tokyo 1995.
- Tsurumi Kazuko, *Kumagusu Minakata: des myxomnycètes au mandala*, w: *Colloque de Tokyo, La Mutation du Futur*, red. Michel Random, Albin Michel, Paris 1996.
- Yi O-yōng, *Jan Ken Bunmei Ron* (Teoria cywilizacji opartej na grze „papier, nożyczki, kamień”), Shinchōsha Bunko, Tōkyō 2006.
- Yi O-yōng, *The Shrinking Oriented Japanese*, przekład na język japoński: *Chijimi shikō no Nihonjin*, Gakuseisha, Tōkyō 1984.

Lista ilustracji

1. Minakata Kumagusu, Relacja wymiaru relatywnego (*ji*) oraz wymiaru absolutnego (*ri*). Z listu Minakaty Kumagusu do Doki Hōryū, w: *Minakata Kumagusu no Mori* (Las Minakaty Kumagusu), red. Matsui Ryūgo, Iwasaki Hitoshi, Hōjōdō shuppan, Tōkyō 2005, s. 146.
2. Jackson Pollock, *Deep* (Głębia), 1953, Paris, Centre Georges Pompidou. *Jackson Pollock*, red. Kirk Varnedoe, Pepe Karmel, The Museum of Modern Art, New York 1998, No. 219.
3. Morita Shiryū, *Deep blue* (Głęboki błękit), The National Museum of Modern Art, Kyoto.

4. Tanaka Atsuko, *Bramy piekła*, 1965–1969, The National Museum of Art, Osaka, 2004, s. 65.
5. Itō Jakuchū, *Kwiaty białej śliwy i księżyc*, 1755, Mary and Jackson Burke Foundation. *Enduring Legacy of Japanese Art: The Mary Griggs Burke Collection*, The Museum of Fine Arts, Gifu, 2005, No. 99.
6. Izutsu Toshihiko, *Ciąg ontologicznych zdarzeń – buddyjska wizja rzeczywistości*, w: Izutsu Toshihiko, *The Structure of Oriental Philosophy: Collected Papers of the Eranos Conference*, t. 1 (The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 4), Keio University Press, 2008.
7. Kusama Yayoi, *Życie w podróży*, 1964, The National Museum of Modern Art, Tokyo. Katalog wystawy Yayoi Kusama: *Eternity-Modernity*, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2004, No. 60.
8. Rzeźba Vili z Kongo, Musée du quai Branly.
9. Kusama Yayoi, *Robaczki świętojańskie na sodzie*, 2000, National Museum of Modern Art, Tokyo. Katalog wystawy Yayoi Kusama: *Eternity-Modernity*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2004, No. 146.
10. Kudō Tetsumi, *Marcel Duchamp w klatce nieskończoności*, 1977, Aichi Prefectural Museum of Art.
11. Shiota Chiharu, *Podczas snu*, 2004. Ulotka na temat wystawy Shiota, Chiharu, *Breathing of the Spirit*, The National Museum of Art, Osaka 2008.
12. Miyajima Tatsuo, *Mega-Death (Mega-śmierć)*, 1999, Venice Biennale.
13. Chōng Kwang-ho, *The Pot 79*, 2007. Katalog wystawy *Void in Korean Art*, Samsung Museum of Art, Leeum, Seoul 2007, No. 2–22.
14. Akasegawa Gempei, *The Cosmic Can (Puszka z wszechświatem)*, 1963. Katalog wystawy *Retrospective of Akasegawa Gempei*, Nagoya Municipal Museum.
15. Sekine Nobuo, *Topology Earth (Topologia Ziemi)*, 1968. (zrekonstruowane w 2008 <http://tokyoartbeet.com>).
16. Yagi Kazuo, *Circle (Okrag)*, 1978. Katalog wystawy Yagi Kazuo: *A Retrospective*, 2005, The National Museum of Modern Art, Kyoto, No. 271.
17. Yagi Kazuo, *Huge Pot Shigaraki Ware*, 1966. Katalog wystawy Kazuo Yagi, 1981, The National Museum of Modern Art, Kyoto, No. 57.
18. Olafur Eliasson, *Quasi Brick Wall (Pseudocegłany mur)*, NMAC Foundation, Cadiz 2002. Okładka książki Barbary M. Stafford, *Echo Objects*, 2007.
19. Nam June Paik, *Turtle (Żółw)*, 1993, Thomas Wegner, TW-Stiftung, Bremen 1999. (Foto: Jürgen Nogai, Ed. Kunsthalle Bremen).
20. Emily Kame Kngwarreye, *Utopia Panels (Parawany utopii)*, 1996. Katalog wystawy *Utopia: the Genius of Emily Kame Kngwarreye*, The National Museum of Art, Osaka 2008, No. B-14.
21. Nandalal Bose, *Landscape (Pejzaż)*, marzec 1962, National Gallery of Modern Art, New Delhi 1962. Quintanella, Sonnya Rhie, *Rhythms of India, The Art of Nandalal Bose*, San Diego Museum of Art, 2008, No. 88.
22. Arai Kanpō, *The Pond of Purity* (Nieskalany staw), 1934, Sakura City Museum–Arai Kanpo Memorial. *The works of Arai Kanpō*, Sakura City Museum–Arai Kanpo Memorial, 2007, No. 96.

przełożyła z angielskiego Agnieszka Kozyra