Roman Lewandowski

EFEKT PASAŻU
KONFRONTACJE I NEGOCJACJE TOŻSAMOŚCI WE WSPÓŁCZESNYCH PRAKTYKACH ARTYSTYCZNYCH



aspkatowice

Roman Lewandowski

EFEKT PASAŻU
KONFRONTACJE
I NEGOCJACJE TOŻSAMOŚCI
WE WSPÓŁCZESNYCH
PRAKTYKACH ARTYSTYCZNYCH

aspkatowice

Katowice 2018

Jednym Nic
byliśmy, jesteśmy,
pozostaniemy, kwitnąc –
Nicości różą, różą
Nikogo.

Paul Celan, *Psalm*

Bądź mnogi niczym wszechświat.

Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*

Przecież jedyne, co pozwala istnieć tożsamości to brak zmian
ale w gruncie rzeczy tożsamości nie ma bo nikt na serio nie
myśli że jest taki jakiego pamięta siebie z przeszłości.

Gertruda Stein, *Autobiografia każdego z nas*

W moim spokoju jest człowiek, przejrzysty na wskroś
który niesie mnie spokojnie, jak gondola przez ulice.
Ma różne podobieństwa, do gwiazd i lat, do liczebników.
W moim spokoju jest pewna liczba moich nagich ja
i wiele pistoletów pożyczyłem żeby tych moich ja strzec
od istot które zbyt łatwo rozpoznają moją broń

Frank O'Hara, *Pamięci moich uczuć*

Zmienny model tożsamości to nie aberracja...
jej trwały model to aberracja.

Roni Horn, *Identity*

Dla moich rodziców

SPIS TREŚCI

Przedmowa 9

CZĘŚĆ I **Panoptikum podmiotowości, czyli wybrane dzieje recepcji tożsamości w kontekście zmiennych paradygmatów wiedzy – od XX do XXI wieku**

1. Freudowski model struktury aparatu psychicznego **23**
2. Heideggerowskie bycie podmiotu ku kresowi **26**
3. Egzystencjalizm jako projekt antropologii filozoficznej Jean-Paula Sartre'a **29**
4. W obliczu Innego (lustra) – Lacanowska koncepcja podmiotu **31**
5. *Polylogue* Julii Kristevej, czyli podmiot w procesie **35**
6. Rolanda Barthes'a *homo significans* **39**
7. Gadamerowska tożsamość jako interpretacja i konfrontacja tradycji **41**
8. Doświadczenie przygodności (i) bycia-w-świecie gier językowych **44**
9. Człowiek jest bytem bez źródła – antropologia filozoficzna Michela Foucaulta **46**
10. Derridiańska tożsamość jako ślad (nie)obecności podmiotu (i) historii **50**
11. Tożsamość jako reperkusja różnicy i powtórzenia w filozofii Gillesa Deleuze'a **53**
12. Tożsamość jako *ready-made* i fantazmat w socjologii kultury Jeana Baudrillarda **55**

CZĘŚĆ II **Zarys historii strategii tożsamościowych w praktykach artystycznych od modernizmu do postmodernizmu**

1. Czas awangardy **59**
   - 1.1 Ekspresjonistyczna *persona* na drodze od ekstazy do melancholii **62**
   - 1.2 Rewolta, prowokacja i profetyczność futurystycznego podmiotu **64**
   - 1.3 Język kubizmu i abstrakcjonizmu jako eliminacja podmiotu na rzecz idei **66**
   - 1.4 Malewicz i Mondrian, czyli bezprzedmiotowy szyfr transcendencji **69**
   - 1.5 Kryzys znaku i gra tożsamości w twórczości Marcela Duchampa **72**
   - 1.6 Automatyzm oraz pismo podświadomości w surrealizmie **76**
   - 1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji **82**
2. Interwał neoawangardy **88**
   - 2.1 John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy **90**
   - 2.2 Happening, czyli kolaż uprzedmiotowionych podmiotów **92**
   - 2.3 Anonimowy i/lub zbiorowy podmiot anty-sztuki w działaniach Fluxusu **96**
   - 2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcjoniści wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów **99**
   - 2.5 Performer jako dzieło i medium **106**
   - 2.6 Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa **113**
   - 2.7 Minimalizm, czyli „śmierć" autora i „narodziny" oglądającego podmiotu **117**
   - 2.8 Matrycowanie jednostkowych i uniwersalnych kodów kulturowych w sztuce ziemi **123**

3. Postmodernizm – cięcie, reakcja czy kontynuacja? **128**
3.1 „Podmiotowość w szoku", czyli orgia multiplikowanych tożsamości w sztuce Andy'ego Warhola **131**
3.2 *TV Buddha*, czyli (re)transmisja obrazów i wizerunków w sztuce wideo **136**
3.3 Sztuka (pisania) opcji zerowej **140**
3.4 Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70. **144**
3.5 Artysta jako antropolog w sztuce kontekstualnej **150**
3.6 Fotogeniczność (nie)tożsamości w lustrach hiperrealizmu **154**
3.7 Stara gestualność w nowej ekspresji lat 80. **157**
3.8 Polifonia postmoderny **159**

CZĘŚĆ III **Konstytuowanie i redefiniowanie tożsamości – od modernizmu do ponowoczesności**

1. Tożsamość wobec kryzysu idei reprezentacji i utraty przezroczystości przez język **167**
2. Kreowanie i dyscyplinowanie ciała jako tożsamościowa strategia **170**
3. Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości **173**
4. Pragnienie i pożądanie nie-Ja **175**
5. Melancholia jako kryzys i mechanizm transformacji podmiotu **178**
6. Bojaźń i drżenie, czyli *trauma* w nowych dekoracjach **182**

CZĘŚĆ IV **(Nie)obecna struktura tożsamości**

1. Konwersja i rozproszenie tożsamości jednostkowych oraz zbiorowych **191**
2. Kontekstualność projektów tożsamościowych **194**
3. Palimpsestowość i intertekstualność jako *modus operandi* we współczesnych strategiach tożsamościowych **197**
4. Kombinatoryka, przygodność i aleatoryka tożsamościowego *bricolage'u* **203**
5. (Post)cielesna (de)terytorializacja tożsamości w czasach posthumanizmu **205**

CZĘŚĆ V **Funkcje i strategie artystycznej tożsamości**

1. Pomiędzy fikcją a biografią, czyli mitologizacja dyskursu genealogicznego artysty **209**
2. Rekonstruowanie i redefiniowanie nomadycznej tożsamości podmiotu – lokacje i dyslokacje „Ja" **226**
3. *Atopos* – brak umiejscowienia i „znikająca" figura podmiotu **240**
4. Dynamika trajektorii tożsamości – pomiędzy kulturą a naturą **250**
5. Ciało jako Inny (tekst) w konstruowaniu podmiotowości **263**
6. Dylematy i transgresje (kulturowej) płci **280**
7. Spotkanie i/lub konfrontacja z Innym **294**
8. Gry i transformacje tożsamościowe **310**
9. „Zachłanny artysta" – aneksja i kreacja obcych terytoriów **324**

CZĘŚĆ VI **Metafory i terytoria podmiotu, czyli tożsamościowe dykcje i figury**

1. Autoportret i autobiografia jako alegoria lustra **337**
2. „Pisanie" podmiotu *abjectem* **356**
3. Nowy wspaniały świat *tanatosa* **373**
4. Post-cielesność, czyli bestiarium tożsamości **394**
5. Kiedy „Ja" staje się kłączem – symulakry, awatary i klony tożsamości w cyberkulturze i sztuce sieci **409**
6. Maska i teatralizacja w świecie spektaklu **423**
7. *Homo politicus*, czyli ornament z ludzkiej masy **437**

CZĘŚĆ VII **Strategie retoryczne podmiotu jako praktyka kulturowej dekonstrukcji**

1. Artysta wobec historii i tradycji kulturowych **455**
2. „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam". Narracje sztuki wobec patriarchalnej idei tożsamości **472**
3. Polityka ekwiwalencji i subwersji, czyli sztuka (o) opresji i nierówności **485**
4. Sztuka dekonstrukcji oraz demistyfikacji sztuki (i artysty) **499**
5. Poza tabu – desakralizacja *sacrum* i… *profanum* **512**
6. Obrazy (i) ciała – od immanencji do transcendencji **522**
7. Ewokacje dyskursu miłosnego, czyli miłość w labiryncie krzywych luster **539**

Zakończenie

1. Efekt pasażu **559**
2. Multikulturalizm i proces uprzestrzennienia ponowoczesnej tożsamości **565**
3. Impas podmiotowości, doświadczenie nicości i „reinkarnacja" autora **569**
4. Polifonia luster i matryc, czyli Ja w świecie post-biologicznym **576**
5. Tożsamość (sztuki) jako *koan* **582**
6. *Zarówno to, jak i to* – tożsamość jako forma i pustka **588**

Bibliografia **598**
Indeks osób **609**
Podziękowania **621**
Streszczenie **622**
Résume **623**

PRZEDMOWA

Jakkolwiek proces tworzenia i adaptowania się naszej cywilizacji na przestrzeni minionych kilkudziesięciu tysięcy lat doskonale unaoczniają dokonania i wynalazki technologiczne, to jednak w sferze czysto prymarnej jest on – jak się wydaje – przede wszystkim artykulacją konstytuowania się ludzkiej podmiotowości. Koncepcja podmiotu i jego tożsamości – z genealogicznego i filozoficznego punktu widzenia – jako idea ujawniała się skokowo oraz powoli dopiero od wczesnej starożytności. To właśnie w *Filozofii pierwszej* Arystotelesa, którą później komentatorzy opatrzyli tytułem *Metafizyka*, pojawił się po raz pierwszy termin *hypokeimenon* [gr., podmiot][1], który miał dookreślać metafizyczne podłoże i zarazem objaśniać pojęcie *ousia* [łac. *substantia*]. Tak rozumiany podmiot posiadał wszakże nacechowanie logiczne oraz ontologiczne i – co więcej – nie odnosił się do samego człowieka, ale do całego wszechświata. Od tego kosmocentrycznego modelu Arystotelesa niewiele – w antropologicznym rozumieniu – różnił się teocentryczny podmiot średniowiecznej filozofii chrześcijańskiej. Dlatego dla współczesnego postrzegania podmiotowości decydujący okazał się dopiero dokonany przez René Descartes'a zwrot epistemologiczny, którego konsekwencją stało się utożsamienie idei podmiotu z człowiekiem. Ujmując rzecz najkrócej – kartezjańska jednostkowa świadomość (*res cogitans*) to istota myśląca, która jest przeciwstawiona ciału (*res extensa*), co w konsekwencji zrodziło metafizyczny dualizm. W koncepcji tej autor *Rozprawy o metodzie* akcentuje jednak prymat substancjalności, ponieważ – jak sam pisze – „jestem substancją, której całą istotą, czyli naturą, jest jeno myślenie, i która, aby istnieć, nie potrzebuje żadnego miejsca, ani nie zależy od żadnej rzeczy materialnej; tak, iż owo ja, to znaczy dusza, przez którą jestem tym, czym jestem, jest całkowicie odrębna od ciała, a nawet jest łatwiejsza do poznania niż ono, i że gdyby nawet ono nie istniało, byłaby i tak wszystkim, czym jest"[2].

Dualistyczny wyłom, dokonany przez Kartezjusza, stworzył fundamenty pod podmiotowość postrzeganą odtąd jako konstytutywna i dystynktywna cecha ludzkiej jednostki. Model ten zarazem był inicjacją klasycznej idei podmiotowości, która przez długi czas wydawała się być koherentną figurą, jakkolwiek pojawiały się w niej próby zakwestionowania poszczególnych jego aspektów – np. w empiryzmie i ewolucjonizmie (John Locke, Auguste Comte, David Hume). Propozycję przełamania owego impasu stanowiła bezsprzecznie idea podmiotu transcendentalnego Immanuela Kanta, którego intencją było zażegnanie skrajności empiryzmu i racjonalizmu, a także koncepcja Georga Wilhelma Friedricha Hegla

1 Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, oprac. M. A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, na podstawie tłum. T. Żeleźnika, (red.) A. Maryniarczyk, RW KUL, Lublin 1996, s. 326.

2 Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1980, s. 50.

utożsamiającego człowieka z myślącym rozumem. „Człowiek – jak pisał autor *Fenomenologii ducha* – jest myśleniem samym w sobie. [...] Człowiek sam jest myśleniem, istnieje jako istota myśląca, myślenie jest jego egzystencją i rzeczywistością”[3].

Epoka Oświecenia to okres, w którym w Europie zaczął się formować zalążek nowoczesności, a w jej kulturowym obrębie wyraźnie wykształcała się jednolita matryca podmiotowości, która – jak zauważa Tomasz Kitliński – powielała „model jednolitego, stałego, niepodzielnego i zamkniętego podmiotu, identycznego i tożsamego wobec siebie, oddzielonego od tego, co obce i odmienne. Taka homogeniczna koncepcja subiektywności kontynuowana jest jako «pierwsza osoba» Kartezjusza, «jaźń» Fichtego i «ego transcendentalne» Husserla, a także występujące we współczesnych naukach kognitywnych utożsamienie myślenia z podmiotowością. Jest to paradygmat zrównujący podmiotowość, racjonalność i język”[4].

Niezależnie od tego ów racjonalistycznie konstruowany projekt tożsamościowy pozyskiwał wsparcie ze strony dynamicznie rozwijającej się w XVII w. nauki, żeby tylko wspomnieć o Newtonowskiej fizyce, która reinterpretowała zasady mechaniki, oraz o zaprezentowanej przez Thomasa Hobbes’a wizji narodowego państwa jako nowej filozofii polityki

Perspektywa ta – jak się wydaje – przez długi czas dość klarownie tłumaczyła miejsce człowieka we wszechświecie, jednak równocześnie permanentnie zaklinała też wiarę w język i tożsamość podmiotu, chociaż trzeba przyznać, że na aspekt jego fragmentaryzacji w kontekście „przywrócenia” domniemanej jedności zwracał już uwagę Friedrich Schiller w 1795 r., pisząc w swych pismach estetycznych, że człowiek „rozwija się jedynie jako fragment”[5]. Ostatecznie punktem zwrotnym i właściwą dekonstrukcją tego paradygmatu okazały się dopiero pisma „mistrzów podejrzeń” – Karola Marksa, Fryderyka Nietzschego oraz Zygmunta Freuda, którzy poddali hermeneutycznej redukcji spuściznę Kantowskiego i Heglowskiego idealizmu. Dla dyskursu podmiotowości szczególnie wiążące okazały się być tezy Nietzschego, który zapewne był pierwszym autorem jednoznacznie kwalifikującym podmiot i samoświadomość jako wyabstrahowane fikcje. I jakkolwiek autor *Woli mocy* artykułował na pozór „mocną” i monadyczną podmiotowość, będącą reperkusją woli stawania się („życie samo jest wolą mocy”[6]), to jednak uobecniający się w niej dukt

3 G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 1, s. 160 i n.

4 T. Kitliński, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, WFiS UMCS, Lublin, 1998, s. 16.

5 F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 59–60.

6 F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Wyd. vis-á-vis/Etiuda, Kraków 2009, s. 22.

procesualności i zmienności, siłą rzeczy, determinował jej iluzoryczny status. Stąd Nietzsche podważa realny byt podmiotowości i wskazuje na jej semantyczny rodowód („«ja» jako podmiot jest warunkiem orzeczenia «myślę» ")[7].

Na uwikłanie tożsamości w język i semantyczne gry, a także w sferę ludzkiej cielesności (którą Kartezjusz i jego następcy skutecznie i na długo odseparowali od umysłu), ponownie zwrócił uwagę dyskurs dwudziestowiecznej psychoanalizy, czemu wyraz szczególnie dawali Zygmunt Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan i Julia Kristeva. Ten też kompleks zagadnień teoretycznych inicjuje metodologię i analizę obszaru badawczego, które stały się punktem wyjścia dla współczesnych dywagacji tożsamościowych w niniejszej publikacji.

***

Niniejsza książka składa się z siedmiu części i zakończenia stanowiącego formę otwartej konkluzji. W części I pt. *Panoptikum podmiotowości, czyli wybrane dzieje pojęcia tożsamości w kontekście zmiennych paradygmatów wiedzy – od xx do xxi wieku* starałem się naszkicować panoramę figur tożsamościowych, które pozyskały swą konstytutywną i inspirującą dla mnie formę w dyskursie psychoanalizy, a także w filozofii, socjologii oraz w dyscyplinach pokrewnych[8] na tle ustawicznie redefiniowanych idiomatów racjonalności. Pragnę w tym miejscu nadmienić, że przez paradygmat wiedzy rozumiem rezultat zastosowania uogólnionych metod naukowych, które mają zgodnie z intencjami jego autorów służyć w ramach jakiejś dyscypliny do osiągnięcia określonych rezultatów badawczych.

Ponieważ żyjemy dziś w świecie zdominowanym przez kulturową zmianę i równie gwałtownie zmieniające się technologie, paradygmaty okazują się zmienne i procesualne. Tak zresztą było w przypadku twórców psychoanalizy. Pionierskie badania Freuda, którego wielkim wkładem była praktyka kliniczna, realizowana na bazie stworzonego przezeń strukturalnego modelu ludzkiego umysłu, kilkanaście lat później zostały zmodyfikowane przez Carla Gustava Junga i uzupełnione o teorię nieświadomości zbiorowej i archetypów. Ich kontynuator, Jacques Lacan włączył do koncepcji podmiotowości tzw. fazę lustra, zaś w ramach stworzonej przezeń typologii opisał trzy porządki rzeczywistości podmiotu: Symboliczne,

7 F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. G. Sowiński, Wyd. „A", Kraków 2001, s. 41.

8 Oczywiście – jest to cokolwiek arbitralne ujęcie w zrozumiały sposób naznaczone subiektywnością moich wyborów (za co biorę pełną odpowiedzialność) i determinowane ograniczeniami wynikającymi z wymogów objętościowych tej publikacji, której *clue* stanowi funkcjonowanie podmiotowości na obszarze szeroko rozumianych sztuk wizualnych.

Wyobrażeniowe oraz Realne. One z kolei zostały poddane dalszej analizie przez Julię Kristevę, która zredefiniowała je i opisała jako model balansowania podmiotu pomiędzy tym, co semiotyczne, a tym, co symboliczne.

W tym samym czasie – niezależnie od psychocieleśnie interpretowanego oglądu podmiotowości – niezwykle doniosła okazała się perspektywa hermeneutyczna i egzystencjalna, przedstawiona przez Martina Heideggera, Jean-Paul Sartre'a oraz Emmanuela Levinasa, a także równie istotne – ujęcie językowe, prezentowane w pismach Ludwiga Wittgensteina czy Hansa-Georga Gadamera. Należy jednak podkreślić, że przy zrozumiałych odmiennościach tych interpretacji podmiotowość z reguły okazywała się być funkcją bądź pochodną języka, władzy oraz wiedzy. Semantyczne i semiotyczne stanowisko – za sprawą strukturalizmu Claude'a Lévi-Straussa, a później poststrukturalizmu – doprowadziło w końcu do dekonstrukcji, rozproszenia bądź tzw. „śmierci" podmiotu. Jednymi z bardziej spektakularnych opusów tego kryzysu były wczesne publikacje Michela Foucaulta, w których ich „autor" obwieścił, że człowiek jest „wynalazkiem humanistyki"[9], i że jego „historia – [...] jest krótka. A koniec być może bliski". [...] Możemy założyć, że człowiek zniknie, niczym oblicze z piasku na brzegu morza"[10].

Z tezami autora *Archeologii wiedzy* częściowo zbiegają się rozważania Jacquesa Derridy reflektującego (nie)obecność śladu i podmiotu[11], a także wizja „bankructwa przedstawienia" i „utrata tożsamości" w myśli Gillesa Deleuze'a[12]. Korespondujące z nimi koncepcje pojawiły się również w pismach Rolanda Barthes'a czy Richarda Rorty'ego, w których figura „autora" jest reprezentowana przez strukturalne i tekstualne konwencje. Należy tutaj jednak zaznaczyć, że skądinąd symptomatyczne figury „słabego podmiotu (Gianni Vattimo), „śmierci" człowieka (Foucault) bądź „śmierci" autora (Barthes), a nawet „kres" człowieka (Derrida) nie stanowiły – jak się niekiedy dziś komentuje – ani próby fundamentalnego przekreślenia zachodniej metafizyki ani też ubezwłasnowolnienia tegoż podmiotu. Jest – jak trafnie zauważa Anna Burzyńska – „Wręcz odwrotnie – znaczyło to zerwanie z ujęciem podmiotu jako statycznej, uniwersalnej i raz na zawsze ustalonej niezmiennej kategorii, a w zamian przejście do ujmowania go w jego zmienności (historycznej, kulturowej, społecznej itp.), a także do

9 Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977.

10 M. Foucault, *Słowa i rzeczy, Archeologia nauk humanistycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 347.

11 Zob. J. Derrida, *Różnia*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wyd. KR, Warszawa 2002, s. 50.

12 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 365 i in.

badania jego nieustannego wytwarzania i odtwarzania się w rozmaitych praktykach, zdarzeniach i doświadczeniach”[13].

We wspomnianym zwrocie najwyraźniej chodziło o poszerzenie pola aktywności i performatyzację podmiotu. Musimy pamiętać, że zarówno nurt strukturalizmu jak i cała formacja poststrukturalna w sensie antropologicznym dość konsekwentnie wpisywały się w upowszechniającą się po II wojnie światowej doktrynę posthumanizmu. Z jednej strony była ona bowiem reperkusją niedawnych, globalnych wydarzeń wojennych, które mocno zachwiały wiarą w człowieka, z drugiej zaś – odwoływały się do gwałtownie rozwijającej się technicyzacji życia i nowatorskich rozwiązań oferowanych m.in. przez inżynierię genetyczną. Stąd w rozważaniach teoretyków tych nowych dyskursów, uwzględniających już zachodzące w świecie bio-transfiguracje – siłą rzeczy – musiały pojawić się nowe tropy i figury. Dlatego być może – jak pisze Monika Bakke – „to nie postczłowiek jest tym, który nadchodzi, ale zdecentrowany człowiek – biologiczny organizm ulokowany w sieci witalnych współzależności z nie-ludzkimi formami życia i technologiami”[14]. W związku z czym „w perspektywie posthumanizmu, będącego konkretnie historycznie i geograficznie ulokowaną teorią i praktyką bycia w świecie, człowiek nie znika, choć niewątpliwie znacznemu osłabieniu ulega jego pozycja jako istoty uprzywilejowanej ze względu na przynależność gatunkową. [...] Jednocześnie wyraźnie już wyłania się ludzka forma życia, akceptująca siebie jako część świata większego niż ludzki, który jednak nie jest boski, ale nieśmiertelnie nie-ludzki”[15]. Ta cokolwiek szokująca optyka przypomina nam po raz kolejny w historii, że w hierarchii życia i tożsamościowych gier człowiek – mimo swych uzurpacji – „zawsze jest własnym kresem, czyli kresem tego, co jego własne”[16].

Zarysowany tutaj obszar dysput tożsamościowych, prowadzonych w dwudziestowiecznym dyskursie humanistycznym, naturalnie pozyskiwał swoją rozległą i różnorodną egzemplifikację na obszarze sztuk wizualnych. Jest to problematyka – zwłaszcza z środkowoeuropejskiego punktu widzenia – stosunkowo mało (bądź tylko selektywnie) rozpoznana. Oczywiście – zaprezentowanie możliwie panoramicznej (choć – siłą rzeczy – subiektywnej i komparatystycznej) ikonografii współczesnej podmiotowości w kontekście antropologii tożsamości nie może być zamierzeniem roszczącym sobie pretensje do holistycznego i obiektywnego oglądu.

13 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013, s. 275–276

14 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, WN UAM, Poznań 2010, s. 8.

15 Tamże, s. 9.

16 J. Derrida, *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w]: tegoż, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1993, s. 184.

Dlatego też w tym przypadku obszarem badań i kwerendy stała się przede wszystkim sztuka wywodząca się z euro-amerykańskiego kręgu kulturowego, ponieważ jej manifestacje, porażki i dokonania są najlepiej i w miarę systematycznie udokumentowane. Dorobek artystyczny krajów niegdyś kolonizowanych i z założenia sytuowanych, jako peryferyjne i/lub orientalne (w pejoratywnym i deprecjonującym je rozumieniu), wymaga jeszcze ogromnej pracy badawczej, którą przeprowadzić powinni zarówno historycy sztuki, jak etnografowie, socjolodzy czy antropolodzy reprezentujący różne kraje i różne szkoły badawcze. Z drugiej strony – musimy mieć świadomość, że w świecie globalnej komunikacji praktyki artystyczne Zachodu w połowie XX w. stopniowo zaczęły być coraz wyraziściej przyswajane przez kultury innych regionów; z tego samego też powodu – choć nie jest to jedyna przyczyna – nastąpiło sprzężenie zwrotne i dzisiaj uwidacznia się również proces dokładnie odwrotny. Mechanizm ten odzwierciedla zresztą globalizacja i glokalizacja z całym repertuarem ich pozytywnego i negatywnego inwentarza. W rezultacie intensywnego transferu mediów i idei, jaki dzisiaj ma miejsce, można wszakże pokusić się o odnalezienie i opisanie wspólnych matryc, inspiracji i dialogiczności, ale także pola konfliktu, co też starałem się w swojej książce udokumentować.

Część II niniejszej publikacji przynosi zatem zarys i model artystycznych strategii, które były poddawane zmianom i redefinicjom. Proces ten miał charakter procesualny. Stąd twórczość kubistów i konstruktywistów obrazuje eliminację indywidualnego podmiotu na rzecz formalizmu, idei bądź ideologii. Z kolei dadaizm – za sprawą proklamacji *ready-made* – prezentuje kryzys klasycznej referencji, zaś wystąpienia samego Marcela Duchampa (*alias* Rrose Sélavy) podważają genderowo konturowaną tożsamość. Powstały w latach 20. ruch surrealizmu penetruje światy nadrealne i włącza automatyzm jako procedurę zapisu podświadomości. Ten ostatni aspekt ujawnia się również w gestualności *action painting* autoryzowanej przez Jacksona Pollocka. Interwał drugiej awangardy przynosi dalszą dekonstrukcję podmiotowości, która w strategiach Johna Cage'a administruje przypadkiem, w happeningu zostaje uprzedmiotowiona, zaś w fluxusie staje się anonimowa bądź kolektywna. Podświadomość zbiorowa i artykulacja archetypów jest immanentną częścią wypowiedzi akcjonistów wiedeńskich czy „szamańskich" wystąpień Josepha Beuysa. Podobna dykcja matrycowania uniwersalnych kodów językowych znajdzie swój wyraz w sztuce ziemi. Jednak ostateczne podważenie figury indywidualnej podmiotowości przynosi minimalizm, stanowiący przysłowiową „śmierć" autora i „narodziny" oglądającego oraz interaktywnego odbiorcy, co jest m.in. reperkusją przewrotu językowego w humanistyce. Podobne strategie obserwujemy również w sztuce „opcji zerowej" oraz konceptualizmie, gdzie podmiot jest już tylko inicjatorem i współuczestnikiem

odgrywanych gier językowych. Postmodernistyczna persona najczęściej ukrywa się lustrzanych odbiciach i repetycjach, jak ma to miejsce w „lawinowych" serigrafiach Andy'ego Warhola czy obrazach hiperrealistów. Sztuka schyłku xx w., jakkolwiek prezentuje wielogłosowość i autoreferencyjność, to jednak dystynktywna jest dla niej ikonografia podmiotowości w egzystencjalnym szoku, a także krytyczna dekonstrukcja ikonograficznych tradycji. Mimo wielonurtowości tej sztuki, jej rdzeń jest przeniknięty Duchampowskim żądłem i echem konceptualnej lektury. W tak szeroko rozumianym neokonceptualizmie znajdują swoje miejsce na pozór tak rozbieżne zjawiska i postawy, jak sztuka zawłaszczenia, sztuka subwersywna, body art czy abject art.

Sztuka przełomu xx i xxi w. odbija pęknięcie klasycznego dyskursu tożsamościowego, co uwidacznia się m.in. poprzez (de)mitologizację dyskursu genealogicznego (oraz biograficznego) artysty. Aspekt ten jest rezultatem wielokrotnych prób redefiniowania tożsamości w obrębie późnego modernizmu i postmodernizmu, o czym piszę w części iii – pt. *Konstytuowanie i redefiniowanie tożsamości – od modernizmu do ponowoczesności* – gdzie model tożsamościowy zostaje skonfrontowany z kryzysem idei reprezentacji i utratą przezroczystości przez język. W reakcji na te procesy podmiotowość jest na nowo konstruowana i kontekstualizowana cieleśnie – na przykład wobec stymulowanego i/lub dyscyplinowanego ciała bądź poddawana rygorom *abjectu*. Nie mniej istotnymi elementami tej nowej tożsamościowej konstytucji są również pragnienie i pożądanie, a także trauma i melancholia, które mogą przyczynić się do stworzenia mechanizmu transformacji podmiotu.

W części iv pt. *(Nie)obecna struktura tożsamości* zajmuję się funkcjonowaniem tożsamości jako fluktuującej struktury. Podlega ona dynamice zmian i konwersji, wiążąc się z globalnym kontekstem kulturowym. W rezultacie permanentnie zmieniającej się trajektorii dyskurs tożsamościowy ustawicznie rekonfiguruje się i rekontekstualizuje. Można wręcz powiedzieć, że jest projektem – palimpsestem, który posiada własną pamięć, zaś intertekstualność jest jego *modusem operandi*. Świat nowych biotechnologii – chociaż służy przedłużeniu bądź usprawnieniu naszej egzystencji – jeszcze bardziej podważa formułę tożsamościową, czyniąc z niej posthumanistyczny projekt – albo jak chce Umberto Eco – „dzieło otwarte", w którym pytanie o podmiot i tożsamość jest naznaczone przez Wittgensteinowski cień rzucany przez gramatykę i Baudrillardowskie referencjalne alibi.

Na tak zarysowanym kulturowym tle rozgrywa się spektakl ponowoczesności, w którym artysta jest już tylko jednym z wielu rozgrywających i rozgrywanych. *Funkcje i strategie artystycznej tożsamości* – a jest to część v mojej książki – siłą rzeczy sytuują się wokół problematyki

biografii i genealogii (jednostkowej oraz zbiorowej). I podobnie jak niegdyś – dyskurs ten jest ustawicznie mitologizowany, a jego egzemplifikacją jest mitografia, co potwierdza twórczość Josepha Beuysa czy Mirosława Bałki. Niezależnie od tej dykcji – nowym elementem tożsamościowym stała się nomadyczna trajektoria tej figury. Lokacje i dyslokacje są stałym motywem twórczości Richarda Longa, tandemu Abramović-Ulay czy kolektywu *Black Market*. Z drugiej strony – brak stałego i punktowego umiejscowienia podmiotu (ten bowiem dryfuje i unika klasyfikacji) sprawia, że niekiedy znika on z pola widzenia, czego ślady znajdziemy w realizacjach Włodzimierza Borowskiego, On Kawary, Endre Tóta czy Martina Zet. Niezwykle interesująco przedstawia się również dyskurs artystyczny koncentrujący się na obszarach pozakulturowych. Pojawia się bowiem coraz więcej dzieł, które opisują nową sieć powiązań natury z biotechnologiami oraz technosferą. Ten typ narracji egzemplifikuje twórczość artystów tak rozbieżnych w swoich motywacjach, jak Teresa Murak, Oleg Kulik, Damien Hirst czy Olafur Eliasson. Co najmniej równie istotnym punktem odniesienia dla podmiotu jest ciało, które może być zarazem rezerwuarem idei tożsamościowej, jak i sferą oddziaływania systemu władzy i wiedzy. Wiele artystycznych działań służy obnażeniu tych instrumentalnych praktyk i zmierza do ponownego przywrócenia autonomiczności ciału oraz wyrwania go z poczucia nierzeczywistości w hipermedialnym świecie, co poświadczają m.in. prace Carolee Schneemann, Vito Acconciego, Chrisa Burdena czy Zbigniewa Libery. W tym też kontekście należy oddać sprawiedliwość artystom artykułującym problematykę transgresji i kulturowej płci – jak Orlan, Yayoi Kusama, Maria Pinińska-Bereś, Louise Bourgeois, Robert Mapplethorpe i Katarzyna Kozyra. Nie można też zapominać o obszarze działań artystycznych, w których dokonuje się rewizji relacji funkcjonujących pomiędzy Ja i Innym. Kategoria Inności – w zależności od perspektywy różnicy (orientacji seksualnej, płci, etniczności, wyznania czy statusu społecznego) – dla artysty może stać się ważnym zaczynem i mitem założycielskim dla kształtowania projektu tożsamościowego. W jego obrębie można wyodrębnić dwie figury wyobrażeniowe – flâneura (postać kontemplatywna) i trickstera (postać subwersywna). Zarówno flâneur jak i trickster to figury z gruntu antysystemowe, a ponieważ obie funkcjonują na styku tego, co publiczne i prywatne, zbiorowe i indywidualne, świadome i nieświadome, nierzadko wszczynają działania typowo transgresyjne.

W części VI – pt. *Metafory i terytoria podmiotu, czyli tożsamościowe dykcje i figury* – przedstawiam spektrum metonimicznych figur i obszarów, za pośrednictwem których konstytuuje się podmiot, obierający tożsamościowe strategie w relacji do samego siebie, ciała, *abjectu* i własnego kresu. Zarówno autoportret jak i autobiografia stanowią istotną płaszczyznę dla

rekonfiguracji i rekonstrukcji każdego projektu tożsamościowego. Są one intertekstualną przestrzenią, w obrębie której – pomiędzy fikcjonalnością a faktualnością – generują się znaczenia konstruujące na nowo naszą historię. To zatem rodzaj gry, w której podmiot jest jedną z funkcji „pisania" dzieła, jak ma to miejsce w twórczości Tadeusza Kantora, Romana Opałki czy Félixa Gonzáleza-Torresa. W tym kontekście równie istotny wydaje się stosunek do *abjectu* jako fundamentalnego obszaru dla rekonfigurowania się artystycznego podmiotu, który po okresie milczenia lub nieobecności ponownie zwraca się do sfery ukrywanych czy wypartych treści. Topika ta ujawnia się w wystąpieniach akcjonistów wiedeńskich, performansach Paula McCarthy'ego, a także u Kiki Smith, Matthew Barneya czy Alicji Żebrowskiej. Równie istotnym i dojmującym punktem odniesienia dla podmiotowości człowieka jest śmierć. W sztuce współczesnej jest to problematyka, której forma i treść nigdy nie posiada charakteru ostatecznego, gdyż jest to narracja „pracująca". Nowym aspektem ponowoczesnego świata jest efekt płynności i fluktuacji, wzmocniony dziś dodatkowo przez fakt, że żyjemy w epoce post-biologicznej. Interwencje biotechnologii oraz cybernetyki wpłynęły na nowe definiowanie ciała i tożsamości. Za sprawą możliwości, jakie oferuje z jednej strony Internet i narzędzia cybernetyczne, z drugiej zaś – protetyka i implanty, ciało (jego historia, płeć, struktura) ulegają przetworzeniu i rozszerzeniu, co rzutuje nie tylko na tożsamość, ale także na pojmowanie cielesności i redefiniowanie jej granic, formy i konstytucji. Zagadnienia te znajdują swoje odzwierciedlenie w sztuce Orlan, Stelarca czy braci Chapman.

W przedostatniej części książki, zatytułowanej *Strategie retoryczne podmiotu jako praktyka kulturowej dekonstrukcji*, prezentuję postawy artystyczne i dzieła, które dekonstruują i redefiniują tak różnorodne obszary funkcjonowania podmiotu, jak historia, polityka, erotyka czy sacrum, a także dzieła autotematyczne i demistyfikujące sztukę. Artykulacja tematyki historycznej, zarówno tej dotyczącej przeszłości poszczególnych jednostek, jak i całych grup społecznych, jest zwykle w sztuce efektem intencjonalnej strategii, ale może też stanowić reperkusję procesów zachodzących w podświadomości indywidualnej i/lub zbiorowej. W tym pierwszym przypadku warto dodać, że sztuka ostatnich dekad w dużej mierze opiera się na procedurze cytowania klisz ikonograficznych, co jest niejednokrotnie opatrzone ironią i podane w duchu pastiszu. Stąd tak liczne odwołania do kulturowej symboliki oraz rzeczywistości społeczno-politycznej. Artyści, przejmując z niej slogany, znaki i obrazy, dokonują zawłaszczenia, które w konsekwencji obraca się przeciwko kulturze *mainstreamu*. Paradoksem jest fakt, iż jest to strategia charakterystyczna dla świata kapitalizmu, którego gospodarka opiera się na zasadzie ekwiwalencji. Sztuka subwersji wykorzystuje tę samą procedurę wymiany, ale

jednocześnie symbolicznie kwestionuje politykę, naruszając kody znaków, czego wyraz odnajdujemy w pracach Jenny Holzer, Alfredo Jaar'a, Hansa Haacke czy Krzysztofa Wodiczki. Na antypodach tej strategii znajdują się dzieła artykułujące doświadczenie religijne. Jeśli w sztuce dawnej ten typ konfesyjnego przeżycia często był powiązany z dyskursem instytucjonalnym, o tyle w xx w. dominuje indywidualne doświadczenie sacrum, przy czym jest to przeżycie całości egzystencji objawionej człowiekowi w jego sposobie bycia w świecie, co odbywa się poprzez ruch immanencji i transcendencji transponowanej na dziedzinę obrazu i obrazowania. Należy dodać, że ten proces kreacji i/lub kompilacji motywów ikonograficznych jest związany z posiadanymi przez nas zasobami pamięci oraz trybami doświadczania ciała i cielesności w relacji do czasu, śmierci czy bezkresu. Egzemplifikują to m.in. prace Yvesa Kleina, Amisha Kapoora, Olafura Eliassona, Koji Kamoji, Mikołaja Smoczyńskiego czy Billa Violi. W równie niepublicznej domenie zazwyczaj jest artykułowana problematyka transgresji i przekraczania kulturowych tabu, prowadzona w ramach dyskursu miłosnego. Jakkolwiek miłość w swoich dramatyzacjach wynalazła i przyswoiła okazały repertuar masek, figur i symboli, co więcej, chociaż podmiot ustrukturyzował bogatą składnię zróżnicowanych form językowych, dyskurs miłości zawsze był determinowany przygodnością życia. Paradoksalnie jednak artyści w swoich praktykach często poddawali go uniwersalizacji, mitologizacji, fetyszyzacji i ironizacji.

W konkluzji, zamieszczonej w zakończeniu książki, wskazuję, iż tożsamość i podmiotowość zawsze jest konfrontowana z tym, co prywatne i tym, co publiczne. W tym rozumieniu cechuje je dwuznaczność i ścisły związek pomiędzy ideami Wnętrza i Zewnętrza, których wspólny i archeologiczny dyskurs uzyskał – w filozoficznej perspektywie – istotne rozwinięcie w pismach Foucaulta. Równie intrygującym dopełnieniem tej refleksji były uwagi Derridy na temat (nie)obecności śladu i podmiotu, Barthesowska „śmierć Autora" oraz „bankructwo przedstawienia" i „utrata tożsamości" w myśli Gillesa Deleuze'a, a także podmiotowość multiplikowana i fingowana w światach wirtualnych oraz post-biologicznych. Zwracam też uwagę, że – w każdym z egzemplifikowanych tu przypadków – przedstawienie i definiowanie tożsamości podmiotu jako tekstualnego produktu mniej czy bardziej opresyjnych dyskursów, a także artykulacja jej performatywnych i transhumanistycznych walorów koresponduje z koncepcją iluzoryczności (bądź współzależności) *ja*, reprezentowaną przez różne szkoły i tradycje w liczącej ponad dwa tysiące lat tradycji buddyjskich sutr. Z kolei tezy zawarte w dalekowschodniej ontologii – co może wydawać się zaskakujące – znajdują swoje potwierdzenie w odkryciach fizyki kwantowej, która całkiem podobnie podważa status obiektywnego obserwatora, a także tożsamość i integralność naszego obrazu świata

z rzeczywistością. Wyłaniająca się z nich perspektywa stwarza płaszczyznę dla subiektywnego, względnego bądź kwantowego współuczestnika zdarzeń. Jest to zatem miejsce umowne, w którym spotykają się wszyscy uczestnicy realnego i wirtualnego spektaklu współczesności, a pośród nich znajduje się m.in. artysta oraz odbiorca.

Na koniec chciałbym dodać, że odejście od klasycznej kartezjańskiej figury podmiotu na rzecz *Ja* negocjującego i w konsekwencji utożsamiającego się z *Innym* (i *Innością*) wyznacza trajektorię, jaką zakreśliła podmiotowość określana dzisiaj w filozofii (Wittgenstein, Gadamer, Derrida, Welsch) jako „tożsamość narracyjna" i/lub „tożsamość performatywna" (Goffman, Fischer-Lichte). Projektowanie stawania się sobą odbywa się na oczach całego świata, co dobrze oddają słowa Fernando Pessoi: „Jestem żywą sceną, po której przechodzą różni aktorzy, grający w różnych sztukach"[17].

Idea performatywnej i narracyjnej tożsamości obrazuje fundamentalny zwrot, dzięki któremu „myśl filozoficzna – jak pisze Anna Burzyńska – znalazła stosowne przesłanki dla przesunięcia od substancjalnego do dynamicznego ujęcia podmiotu, zaś szlak prowadzący od Kartezjańskiego «myślę, więc jestem», poprzez hermeneutyczne «rozumiem, więc jestem», sfinalizował się w narratywistycznym «opowiadam, więc jestem»"[18]. Oczywiście – taki radykalny zwrot nie mógł nastąpić drogą dyskursywnego zadekretowania, ale stanowił konsekwencję całego kompleksu wydarzeń globalnych, związanych głównie z niestabilną sytuacją polityczną na świecie (na Bliskim Wschodzie i w Afryce), dojściem do władzy polityków konserwatywnej prawicy (na Zachodzie), a także postępującym rozkładem systemu komunistycznego (w Europie Środkowej). Dlatego po tekstualnym zwrocie w humanistyce lat 60. i 70., kultura stopniowo zaczęła ponownie zwracać się ku cielesności i podmiotowości, które wydawały się być dla jednostki ostatnim gwarantowanym probierzem i egzystencjalnym kryterium. Doświadczanie ciała pozyskało swoją niezwykle reprezentatywną egzemplifikację w literaturze, filmie, teatrze i sztuce, a z czasem znalazło także swój krytyczny komentarz w myśli antropologicznej, socjologicznej i psychoanalizie.

W sztukach wizualnych w połowie lat 80. i w kolejnej dekadzie następuje swoista „reinkarnacja" Autora (podmiotu) i niemal namacalnie powraca on do artystycznej praktyki. *Comeback* ten uwidacznia się na dwóch synchronicznie rozgrywających się płaszczyznach dyskursywnych. Przede wszystkim – jest to czytelne w nurcie postkonceptualnym – np.

17 F. Pessoa, *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*, przeł. J. Klawe, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 20.

18 A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 132.

w sztuce zawłaszczenia, gdzie pojawia się tożsamość, niejako *post mortem* – przez repetycję i różnicę – czego liczne przykłady znajdujemy u Gerharda Richtera, Sherrie Levine czy u Yasumasy Morimury. Prace autorów tego nurtu są ewidentnym spadkiem po zwrocie językowym (post) strukturalizmu. Z drugiej znów strony – podmiot ujawnia się na pozornie przeciwstawnej płaszczyźnie, jaką jest inklinacja ku cielesności i zainteresowanie ciałem, które jest poddawane rozkoszy, traumie, oglądowi bądź osądzeniu (np. jako komponent etnicznej, ekonomicznej czy seksualnej różnicy). W każdym jednak przypadku podmiot zaczyna sympatyzować i utożsamiać się z jakąś narracją polityczną, estetyczną, fundamentalistyczną bądź traumatyczną, jakkolwiek z racji wpisanej weń przygodności będzie jednocześnie pozostawał heterogeniczny i hybrydyczny. Opcja ta jest relacjonowana dziś przez antropologów jako nowe „przemodelowanie Ja", co James Clifford[19] definiuje jako koncept etnograficznego kształtowania Ja. W konsekwencji artyści dzisiaj, podobnie jak antropolodzy, opowiadają się za dwoma antynomicznymi modelami, które – jak zauważa Hal Foster – dominują „w dawnej ideologii tekstu i zwrotu lingwistycznego z lat 60."[20] w kontekście tak zwanej „śmierci autora", z drugiej zaś strony – w dochodzących dziś do głosu tęsknotach za referentem, w zwrocie do kontekstu i tożsamości.

W tej nowej i dość niecodziennej dla podmiotu sytuacji, aby nie ugrzęznąć w (hiper)tekstach i gettach postindustrialnych i wirtualnych społeczności, z czysto pragmatycznych choćby powodów, ma rację Nicolas Bourriaud, kiedy podkreśla, że ponownie „najpilniejszą kwestią okazuje się nie emancypacja jednostki, lecz międzyludzka komunikacja i wyzwolenie relacyjnego wymiaru egzystencji". Niniejsza książka jest próbą wyjścia naprzeciw tej afirmacji.

19 Zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., KR, Warszawa 2000.

20 H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 217.

CZĘŚĆ I

Panoptikum podmiotowości,
czyli wybrane dzieje
recepcji tożsamości w kontekście
zmiennych paradygmatów wiedzy
od xx do xxi wieku

1. Freudowski model struktury aparatu psychicznego

Kształtowanie się nowoczesności dopiero w drugiej połowie XIX w. nabrało tempa i rozmachu, przy czym zakres wprowadzanych wówczas zmian nie ograniczył się wyłącznie do kwestii społeczno-gospodarczych, ale – co jest swoistym paradoksem – przyniósł także radykalną redefinicję paradygmatu człowieka jako istoty racjonalnej, co – oczywiście – stanowiło pokłosie idei oświeceniowych. Konwersja ta była bez wątpienia reperkusją odczytania pism Artura Schopenhauera, Fryderyka Nietzschego, Henriego Bergsona oraz Zygmunta Freuda. Ten ostatni nie tylko uchylił model dotychczasowego postrzegania podmiotowości człowieka, występując „przeciwko kartezjańskiemu pojęciu podmiotu, który rządzi się absolutną przejrzystością wobec samego siebie”[1], ale – co najistotniejsze – stworzył nową teorię opisującą strukturę ludzkiego aparatu psychicznego i podłożył fundamenty pod przyszłe naukowe oraz humanistyczne dyskursy wyjaśniające funkcjonowanie człowieka zarówno w jego biologiczności, jak i podmiotowości właśnie. Wyłom poczyniony przez Freuda polegał przede wszystkim na fakcie, że ujawnił on i zaprezentował wizję ludzkiej osobowości, która stanowi efekt egzystencjalnego rozdarcia, emocjonalnych konfliktów i egoistycznych popędów wywodzących swe źródło z cielesności. W ten oto sposób niejako wyciągnął on na wierzch starannie skrywane przez kulturę destrukcyjne instynkty jednostki, które jednak – w myśl jego teorii – okazały się być warunkiem *sine qua non* w procesie kształtowania i kreowania osobowości.

Zaprezentowana przez Freuda koncepcja psychoanalizy miała nie tylko charakter pionierski, ale jednocześnie okazała się z perspektywy czasu jedną z najbardziej odkrywczych, psychodynamicznych i rozwojowych teorii wyjaśniających strukturę oraz funkcjonowanie psychiki człowieka. W jej ramach – i to było chyba najbardziej nieocenione – wiedeński psychoanalityk około 1895 r. przedstawił hipotezę o istnieniu nieświadomości. Jej pogłębienie jak i dalsze rozwinięcie psychoanalizy – jako nauki oraz klinicznej terapii – Freud przedstawił w kolejnych pracach, wśród których psychoanalityczne abecadło tworzą *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), *Wstęp do psychoanalizy* (1917) i *Kultura jako źródło cierpień* (1930). Zaproponowany w nich strukturalny model ludzkiej psychiki składa się z trzech komponentów: **Nieświadomości**, **Przedświadomości** i **Świadomości**. Te systemowe elementy określane są w psychoanalitycznej nomenklaturze jako *id* (To), *ego* (Ja) i *superego* (Nad-Ja)[2].

1 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Psychoanaliza*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007, s. 50.

2 Więcej na ten temat [w:] Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982.

Systemem pierwotnym, niejako matrycą całej ludzkiej osobowości, jest *id*, którą uczeń i kontynuator Freuda, Bruno Bettelheim, nazywa „otchłanią w nas samych”[3]. Jest to rezerwuar uwarunkowanej genetycznie psychicznej energii; w nim mieszczą się wszelkie pragnienia i potrzeby, które są dystrybuowane w ramach popędów życia (*eros*) oraz śmierci (*tanatos*). Na ten pierwszy składają się głód, pragnienie oraz seksualność (*libido*)[4], przy czym kluczowy – według Freuda – jest pośród nich popęd seksualny, będący presją ujawniającą się z najgłębszej podmiotowości. *Libido* w życiu człowieka – z racji występowania na granicy cielesno-psychicznej – inicjuje wszelkie somatyczne pobudzenia seksualne[5]. *Id* zawsze kieruje się zasadą przyjemności, a zatem zmierza do rozładowania napięć i energii. *Ego* – jako świadomy i regulujący system osobowości – jest podporządkowane zasadzie rzeczywistości. Zgodnie z nią indywiduum kieruje się uwarunkowaniami realnego świata, dzięki spełnianym przez *Ego* funkcjom poznawczym i regulującym. Co najważniejsze – dzięki niemu możemy odróżnić wyobrażenie (ideę) przedmiotu od jego faktycznego istnienia. Istotną rolą *ego* jest umiejętne zawiązywanie relacji pomiędzy sprzecznymi wymaganiami *id* (zwłaszcza *libido*), *superego* i rzeczywistości zewnętrznej. Systemem osobowości, który wykształca się najpóźniej, jest *superego*. Jego siłą sprawczą jest kontrolowanie *ego* za pośrednictwem rozstrzygnięć, będących efektem introjekcji zakazów i nakazów, które jednostce zostały przekazane wpierw przez rodziców, a później podczas edukacji. Stąd też *superego* jest wewnętrzną reprezentacją tradycyjnych wartości oraz ideałów obowiązujących w kręgu rodzinnym oraz społecznym. W rezultacie *superego* jest rodzajem systemu hamującego płynące z *id* impulsy o charakterze popędowym i tym samym niejednokrotnie musi ono wchodzić w konflikt z *id* oraz *ego*.

W świetle powyższego można Freudowską strukturę *ego* interpretować jako autorefleksyjną samoświadomość jednostki, która stanowi o jego kondycji i tożsamości. Nie można jednak też zapominać, że tak rozumiana tożsamość jest reperkusją uświadomienia własnych ograniczeń i potencjału. *Ego* to zatem kompromis i reasumpcja płynąca z uświadomienia konfliktu, jaki zachodzi pomiędzy impulsami i popędami a normami i zakazami.

Proces formułowania osobowości i tożsamości człowieka odbywa się od jego narodzin. Jednak decydujący jest okres pierwszych pięciu lat życia. Według Freuda wszystkie etapy rozwoju osobowości są zdeterminowane

3 B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Wyd. Jacek Santorski i Co., Warszawa 1994, s. 35.

4 Zob. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, dz. cyt. s. 312.

5 Por. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, WSiP, Warszawa, 1996, s. 128–129.

przez przepływ energii związanej z *libido*. Proces ten zostaje uruchomiony w fazie oralnej, kiedy to głównym obszarem aktywności (a szczególnie przyjemności) dziecka są jego usta. Około drugiego roku życia stadium to przechodzi w fazę analną, która związana jest z uformowaniem się kateksji oraz antykateksji, towarzyszącymi „treningowi" czystości przy procesie wydalania. Następnym etapem jest faza falliczna, kiedy dziecko rozpoznaje swoje narządy płciowe jako źródła seksualnych i agresywnych uczuć i zaczyna je identyfikować ze sferami erogennymi. W tym też czasie, na przestrzeni około trzeciego-piątego roku życia, ujawnia się kompleks Edypa zasadzający się na pragnieniu seksualnego związku i bliskości z rodzicem płci przeciwnej, czemu jednocześnie towarzyszy chęć usunięcia rodzica tej samej płci, utożsamianego z seksualnym rywalem. Następne lata to okres latencji, kiedy to następuje stopniowe wyciszenie i wyparcie potrzeb seksualnych, zaś aktywność przenosi się na pozyskiwanie różnych umiejętności i rozwijanie zdolności społecznych. Ostatnim stadium rozwojowym jest faza genitalna, przebiegająca już w okresie dojrzewania. Wtedy też pojawiają się altruizm, seksualna satysfakcja i stopniowa socjalizacja.

Późniejszy rozwój – według Freuda – jest już z reguły jedynie modyfikowaniem tych elementów i cech osobowościowych, które pojawiły się w dzieciństwie. Ta konstatacja dowodzi, jak wielką rolę w koncepcji autora psychoanalizy odgrywał naddeterminizm i biologizm. Fundamentalnymi aspektami uformowania się podmiotowości człowieka miały być rozwój fizjologiczny, frustracje, konflikty i zagrożenia, które są podstawowym źródłem ludzkich traum i wewnętrznych konfliktów. Aby je pokonać, twierdził Freud, człowiek stosuje rozmaite zabiegi oraz strategie, wśród których do najważniejszych zalicza on identyfikację i przemieszczenie. Ta pierwsza dotyczy utożsamienia się i przejęcia cech innego człowieka, druga zaś – przeniesienia popędu z niedostępnego obiektu pożądania na inny. W sytuacjach szczególnie dolegliwych, kiedy powyższe strategie nie odnoszą właściwego skutku, stosowane są inne mechanizmy obronne. Do najczęściej spotykanych należą wyparcie (usunięcie ze świadomości treści traumatycznych), projekcja (przypisanie własnych nieakceptowanych zachowań innej osobie), fiksacja (zahamowanie rozwoju emocjonalnego na danej fazie rozwojowej) i regresja (powrót do zachowania typowego dla wczesnej fazy rozwojowej).

Wszystkie te mechanizmy są komponentami już ukształtowanej osobowości, której tożsamość jest wynikiem współdziałania i jednocześnie konfliktu *ego* z *id* i *superego*. Z drugiej strony – nie można też zapominać, że jej status jest doraźny i dynamiczny. *Ego* bowiem jest przede wszystkim

„wielkim zbiornikiem *libido*"[6] i „chaosem, kotłem pewnych wrzących pobudzeń"[7]. Energia libidalna zaś jest niezwykle aktywna i przechodnia. Sam Freud używa w stosunku do niej pojęcia „lepkości", co ma określać jej zmienne właściwości. Dlatego dla autora *Wstępu do psychoanalizy* „podmiot nie konstytuuje się raz na zawsze, jego struktura wciąż się zmienia pod wpływem kolejnych antycypacji i rekonstrukcji traumatycznych wydarzeń"[8], które – przypomnijmy – są rezultatem konfliktu zachodzącego między biologicznymi determinantami a realną rzeczywistością oraz kulturowymi wymaganiami. Podmiot zatem, usiłując sobie z nimi poradzić i zażegnać traumę spowodowaną niezaspokojeniem swych potrzeb i pragnień, zazwyczaj tłumi je, wypiera lub sublimuje. Stłumienie i wyparcie prowadzą do zaburzeń aparatu psychicznego – do depresji czy melancholii. Treści te artykułowane są jedynie w sposób nieświadomy, najczęściej w marzeniach sennych, w intuicyjnych bądź pomyłkowych skojarzeniach słownych. Dlatego też najbardziej spotykaną formą ich ujawnienia (bez negatywnych konsekwencji dla jednostki) pozostaje sublimacja, która jednak jest (tylko i aż) kompromisem zawartym między popędowym dyktatem *id* a opresyjnością systemów kulturowych[9]. Z drugiej strony – nie można zapominać, że kultura jest przysłowiowym wentylem bezpieczeństwa, bo to przecież w jej ramach człowiek może realizować swe libidalne fantazmaty. Warto dodać na końcu, że sam Freud dowodził związków i analogii pomiędzy rozwojem i funkcjonowaniem kultury a jednostkowym rozwojem osobniczym i rytmem tożsamości. Jego wpływ okazał się pod tym względem niebagatelny. Jedną z nieoczekiwanych reperkusji psychoanalizy (być może nawet dla samego jej twórcy) był niebagatelny wpływ na ukształtowanie się wielu nowych artystycznych nurtów oraz postaw, wśród których największym bodaj dłużnikiem wiedeńskiego psychiatry jest surrealizm.

2. Heideggerowskie bycie podmiotu ku kresowi

W sformułowanej przez Martina Heideggera ontologii fundamentalnej nie znajdziemy – charakterystycznej dla „ojców założycieli" tej dyscypliny filozoficznej – badań i analiz *bytu* jako takiego. Filozof z Fryburga skoncentrował się bowiem na zapoznanym aspekcie *bycia*, ponieważ – jak sam zauważał – „sens bycia jest okryty mrokiem"[10]. Wyłonione przezeń

6 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Psychoanaliza*, dz. cyt., s. 51.

7 K. Pajor, *Psychoanaliza po stu latach,* Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2009, s. 156.

8 H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 53.

9 Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. P. Reszke, KR, Warszawa 1995.

10 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 6.

rozróżnienie ontologiczne pomiędzy *bytem* a *byciem*, stało się i znamiennym i znaczącym *signum temporis*. Fundamentalne oraz prymarne dla Heideggera było to, co dotyczy egzystencji i egzystowania, gdyż to właśnie – według niego – kategoria *Dasein* (*Jestestwo*, *Bycie-tu-oto*, *Obecność*) tworzy horyzont, na którym może zaistnieć wszelki byt. Tym oto sposobem w dwudziestowiecznej filozofii wyłoniła się ontologia *dasein* – jednostkowego, ek-sistującego *bycia-w-świecie*, które artykułuje swoją tożsamość poprzez (własną) semantykę i hermeneutykę. Jestestwo człowieka jest esencjonalnie zdeterminowane przez jego egzystencję i – jak pisze Heidegger – „jest z istoty swą otwartością"[11]. Według niemieckiego filozofa „substancją człowieka jest egzystencja"[12], która jest uprzestrzenniona przez cielesność. Człowiek podlega w niej procesom zmienności, stąd jego istota jest terminem, który – jak pisze Bogdan Baran – „zostaje pojęty czasownikowo jako istoczenie się, [...] dzianie się bycia"[13].

Człowiek wrzucony w „bycie" definiuje siebie w procesie samopoznania w konsekwencji tego, co Heidegger określa jako „spotykanie światowe",[14] dzięki czemu może on poczynić rozróżnienie pomiędzy własnym *ja* a innymi bytami. Ukonstytuowane – wobec inności – *ja* „utrzymuje się jako identyczne pośród zmian zachowań i przeżyć i co się przy tym do owej różnorodności odnosi"[15]. Jakkolwiek *ja* zawsze już egzystuje w relacji do innego, bowiem – jak pisze Heidegger – „w tożsamości tkwi związek «z», a więc zapośredniczenie, powiązanie, synteza: zjednanie w jedności"[16], to jednak utożsamia się ona z samą sobą, jako monada, i dlatego heideggerowskie *subiectum* jest bytem izolowanym – ponieważ „bycie, o które [jestestwu] w jego byciu chodzi jest zawsze moje [...] jestestwo w ogóle określone jest przez mojość"[17]. Ta perspektywa izolowanego współbycia z innym jest – bez wątpienia – płaszczyzną zdystansowania, które tworzy fenomen tożsamościowej różnicy.

Poczucie wyobcowania *ja* w konsekwencji owego współbycia określa Heidegger jako *Się*. Utożsamiając się z *Się*, nie jesteśmy już Sobą[18], gdyż jest to postać „samozagubienia" ja, podczas gdy „*Właściwe bycie Sobą* nie opiera się na jakimś odciętym od *Się*, stanie wyjątkowym podmiotu, lecz

11 Tamże, s. 189

12 Tamże, s. 167

13 Baran B., *Saga Heideggera*, Kraków 1990, s. 73.

14 M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 169.

15 Tamże, s. 163

16 M. Heidegger, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2010, s. 12.

17 M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 59.

18 Tamże, por. 179–185

jest pewną egzystencjalną modyfikacją *Się* jako istotowego egzystencjału"[19]. Oczywiście, w życiu codziennym *ja* nader często ucieka przed samym sobą w *Się*, to zaś powoduje stany przerażenia i trwogi. Heideggerowska trwoga ma wszakże inną postać niż lęk, ponieważ nie jest nakierowana na coś konkretnego i namacalnego, ale raczej ujawnia bezmiar nicości, w jakiej przyszło nam egzystować. Należy też dodać, że tak rozumiana trwoga jest warunkiem autentycznego bycia, ponieważ „rzuca jestestwo [...] w jego właściwą możność bycia-w-świecie [...] indywidualizuje jestestwo na jego najbardziej własne bycie-w-świecie [...] otwiera jestestwo jako bycie-możliwym, a mianowicie jako to, czym wyłącznie z siebie samego może ono jako zindywidualizowane być"[20].

Niezwykle istotny jest tutaj także kontekst śmierci, którą Heidegger postrzega jako kres „przysługujący możności bycia, tzn. egzystencji, ogranicza i określa każdorazowo możliwy całokształt jestestwa [...] bycie tego bytu całością"[21]. I dlatego jest to ostatecznie fenomen, który definiuje i określa nasze jestestwo – nie jako strach przed utratą życia, ale o swoje bycie-w-świecie. Stąd jedynym sensem tak rozumianego bycia jest aż i tylko „śmierć wytrzymać". Sprostanie temu zadaniu równa się *de facto* odwadze porzucenia siebie samego, ale jest też środkiem do indywidualizacji i samopoznania siebie jako jestestwa, które „jest zawsze swą możliwością"[22] rozciągniętą w przestrzeni oraz czasie. Ten ostatni wymiar – czasowość – jest dla Heideggera szczególnie ważny. W niej bowiem uwidaczniają się trzy podkreślane przezeń egzystencjalne ekstazy – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Ważnym komponentem tak interpretowanej podmiotowości *ja* jest zmiana jej dotychczasowego paradygmatu, którego struktura zastępuje kartezjańską substancjalność na rzecz procesualności, gdyż „jestestwo jest dziejowe"[23]. Konsekwencją tego stanowiska jest z jednej strony zdeterminowanie ludzkiej egzystencji przez ruch zmierzający nieodwołalnie do jej kresu, z drugiej zaś – „otwartość i niezakończony charakter jednostki ludzkiej, która w danej chwili potrafi ekstatycznie wyjść poza siebie, a zatem powracać pamięcią do swojej przeszłości, lub wyprzedzać własną teraźniejszość, by móc spojrzeć na siebie w przyszłości"[24]. Ten ostatni wymiar jestestwa ma niewątpliwie charakter otwarty i afirmatywny.

19 Tamże, s. 185.

20 Tamże, s. 266.

21 Tamże, s. 329.

22 Tamże, s. 59.

23 Tamże, s. 466.

24 A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 187–188.

3. Egzystencjalizm jako projekt antropologii filozoficznej Jean-Paul Sartre'a

W przeciwieństwie do Kartezjusza i pooświeceniowych kontynuatorów tej racjonalistycznej narracji Jean-Paul Sartre – w swojej koncepcji podmiotowości – sytuował się raczej w kręgu spuścizny Sørena Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera. Konsekwencją takiego stanowiska musiało być zatem „odkrywanie", a nie „wynalezienie" tożsamości, do czego asumpt najbardziej chyba dawały koncepcje autora *Bycia i czasu*. Opisane przez Heideggera „właściwe" i „niewłaściwe" modi bycia *Dasein*[25] znalazły u Sartre'a swoje autorskie transpozycje w kategoriach „egzystencji autentycznej" i „nieautentycznej", które miały – według niego – cechować się m.in. wolnością i wolicjonalnością.

Clue filozofii egzystencji Jean-Paula Sartre'a jest zawarte w jego najważniejszym dziele *Byt i nicość* (1943), gdzie odnajdujemy koncepcje świadomej siebie ludzkiej podmiotowości – bytu-dla-siebie (*pour soi*) – oraz znajdującego się w opozycji – bytu-w-sobie (*en soi*), będącego odpowiednikiem nieświadomego, materialnego świata zewnętrznego, który ma charakter przygodny, przy czym „nie może zostać ani wyprowadzony z możliwości, ani sprowadzony do konieczności"[26]. Byt-dla-siebie jest – według Sartre'a – „tym, czym nie jest i nie jest tym, czym jest"[27]; innymi słowy – jest bytem świadomości, która konstytuuje się i definiuje przez całe swoje życie.

Dla sformułowanej przez francuskiego filozofa figury podmiotowości – w kontekście ontologii fenomenologicznej – dystynktywne są czasowość, wolność oraz nicość. Stanowią one elementy samoświadomości człowieka; reflektując swoje miejsce w rzeczywistości posługuje się on bowiem świadomością refleksyjną (w odróżnieniu od świadomości prerefleksyjnej, skupiającej się na tu i teraz). Namysł nad samym sobą ma charakter intencjonalny i cel poznawczy, co prowadzi do wypełnienia świadomości określonymi treściami. Bez tego byłaby ona pustym pojęciem i dlatego Sartre zauważa, że „Być to wybuchnąć w świecie, wyjść z nicości świata i świadomości, by nagle wybuchnąć świadomością w świecie"[28].

Ponieważ człowiek – jak dowodził filozof – przyszedłszy na świat, nie posiada żadnej esencjonalnej istoty, jedynym sposobem usankcjonowania i nadania sensu własnej egzystencji jest transgresja – przekraczanie

25 M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 254.

26 J.-P. Sartre, *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. M. Kowalska, J. Kijewski, De Agostini: Altaya, Warszawa 2001, s. 38.

27 Tamże, s. 59.

28 J.-P. Sartre, *Problem bytu i nicości*, dz. cyt., s. 46.

status quo w wolnych, arbitralnych aktach jednostki, które służą nadawaniu znaczenia rzeczywistości. „Wolność – pisał autor *Bytu i nicości* – musi decydować o swoim byciu jako byciu czymś wolnym, to znaczy musi być nie tylko wyborem pewnego celu, ale również wyborem siebie samej jako wolności”[29].

Kształtowanie i stawanie się jednostki jest zatem efektem wolnej woli człowieka, który w ten sposób stawiając niejako opór realnemu światu, stanowi rzeczy, stara się nadać sens swej wewnętrznej „pustce” i ujawnić „egzystencjalną strukturę”. Sartre domniemywał zresztą, że taka uniwersalna struktura istnieje, acz domaga się ona dopiero odkrycia, gdyż – jak zauważał w *Bycie i nicości* – „nie znalazła jeszcze swego Freuda”[30]. Dyskomfort spowodowany jej nieznajomością bądź niedookreśleniem, a także poczucie niepełności, generują w jednostce potrzebę poszukiwania ostatecznej sankcji, wektoru i egzystencjalnej pełni. Jednak pragnienie owo nie może zostać zaspokojone wobec braku esencjonalności i trwałości rzeczy.

Jakkolwiek człowiek funkcjonuje w określonej rzeczywistości społecznej i w istocie może rozpoznać siebie pośród innych ludzi, gdyż cechy konstytuujące Ja są dane w efekcie różnicy poprzez obecność Innego, każdy z nas pozostaje samotny i jest wystawiony przez Innych na uprzedmiotowienie. Ta relacja ma zatem charakter obosieczny i w konsekwencji przyczynia się do konwersji egzystencji autentycznej w nie-autentyczną i zależną. Wolność staje się więc przyczynkiem do afirmacji i do traumy, ponieważ z jednej strony stwarza pole wyboru, ale z drugiej sprawia, że jesteśmy permanentnie skazani na dokonywanie ciągle nowych wyborów. Jest to – jak formułował to Sartre – „ontologiczna skaza”, wynikająca z charakteru danej nam wolności, i zarazem „bezpodstawna podstawa” wartości naszego bycia w świecie.

Ponieważ egzystowanie jest efemeryczne i przygodne, niezakorzenione w apriorycznych wartościach i nacechowane samotnością, człowiek sam musi wypełnić egzystencję jakąś treścią i wykreować jakąś hierarchię wartości. Sartre pisze wręcz, że „Aby istniała moralność, społeczeństwo, porządek, niezbędne jest, aby pewne wartości były brane poważnie i rozważnie jako istniejące a priori. Trzeba, aby obowiązywało a priori: być uczciwym, nie kłamać, nie bić swojej żony, płodzić dzieci etc.”[31].

Jedną z kluczowych koncepcji Sartre’owskiej filozofii człowieka jest samorozpoznanie siebie jako istoty kreującej kulturowe sensy i odkrywającej potencjał własnej wolności. W jej ramach jednostka

29 J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Ryziński, P. Małochleb, red. T. Macios, Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 590.

30 J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, dz. cyt., s. 635.

31 J.-P. Sartre, *Problem bytu i nicości*, dz. cyt., s. 137–138.

musi – oczywiście – dokonywać konkretnych życiowych wyborów, a to niemal zawsze wiąże się z przedsięwzięciem za nie odpowiedzialności. Przyjęcie owego obowiązku nie jest łatwą decyzją, gdyż człowiek nie posiada oparcia w jakichś niezbitych i obiektywnie weryfikowalnych wartościach (jak na przykład idea Boga czy koncepcja „natury ludzkiej"), stąd też – według Sartre'a – ludzkie wybory obarczone są możliwością błędu bądź porażki. Dlatego jedyną akceptowalną ideą, która może w jakiś sposób sankcjonować aktywność podmiotu, jest projekt egzystencji autentycznej. Zgodnie z jej przesłaniem – powinniśmy, nie bacząc na lęki i niepewność, realizować się poprzez określone wybory i działania wartościujące. Na tym też obszarze szczególny nacisk kładzie Sartre na szeroko rozumianą twórczość artystyczną, która może stanowić przyczynek do przełamania impasu przypadkowości naszego istnienia. Według francuskiego filozofa sztuka i literatura dostarczają nam przydatnego instrumentarium i narzędzi do egzystencjalnego dopełnienia, dzięki któremu jednostka może dostrzec z jednej strony poczucie ładu, piękna i harmonii, z drugiej zaś – skonstatować „nagą" prawdę egzystencji. Powstała w ten sposób samowiedza jest istotnym refleksyjnym projektem samorozpoznania, definiowania i kreowania własnej tożsamości.

Egzemplifikacją tak zarysowanej drogi jest m.in. historia Antoine Roquentin'a, głównego bohatera powieści *Mdłości*, który aby przekroczyć niesmak istnienia i wkroczyć na „drogi wolności", musiał wpierw odkryć absurdalność własnej egzystencji. Proces ten może zatem okazać się zaprzeczeniem nicości i skutecznym remedium na alienację.

4. W obliczu Innego (lustra) – Lacanowska koncepcja podmiotu

Po drugiej wojnie światowej psychoanaliza, zarówno na gruncie klinicznym jak teoretycznym, mimo pojawiających się co rusz oponentów[32], zaczęła stopniowo pozyskiwać na świecie coraz więcej zwolenników i krytycznych kontynuatorów. Z dzisiejszej perspektywy najbardziej twórczy okazał się być wkład Carla Gustava Junga (teoria archetypów i nieświadomości zbiorowej), Melanie Klein (teoria relacji z obiektem), Ericha Fromma (etyczny i społeczny wymiar osobowości) oraz Karen Horney (zdystansowanie się od biologizmu Freuda i wyeksponowanie społeczno-kulturowych uwarunkowań). Jednak autorem prawdziwego i nieodwracalnego przełomu w psychoanalizie stał się francuski psychiatra i terapeuta – Jacques Lacan.

32 Krytyka Karla Poppera, zawarta w jego książce *Logika odkrycia naukowego* (wyd. niem. 1934, wyd. ang. 1959), wynikała z arbitralnego przyjęcia punktu widzenia, opartego na kryteriach logiki oraz ewolucjonizmu Darwina. Według Poppera psychologia nie spełnia kryteriów „naukowości".

W przeciwieństwie do Freuda, który odwoływał się do mitu (Edypalny trójkąt przypisany matce, ojcu i dziecku), Lacan wyróżnił przejście od tego, co biologiczne, do tego, co kulturowe, przede wszystkim w obszarze mowy oraz mówienia. W jego wykładach, datujących się na przełom lat 40. i 50. xx w., pojawia się pierwsza próba zdefiniowania podmiotu, która ma źródła tak freudowskie, jak strukturalistyczne. Jest też ona rezultatem ponownego odczytania pism autora *Wstępu do psychoanalizy*, ale poczynionej już z perspektywy Ferdinanda de Saussure'a, Romana Jakobsona oraz Claude'a Lévi-Straussa.

Lacan, zajmując się podmiotem, a w szczególności Freudowską ideą nieświadomości, posłużył się lingwistyczną koncepcją de Saussure'a, zasadzającą się na idei znaku językowego, będącego częścią większego (językowego) systemu. Wyszedłszy z założenia, że podmiotowość jest strukturyzowana jak język, wykorzystał on Jakobsonowskie pojęcia metafory i metonimii, które odnalazł w opisanych przez Freuda mechanizmach przemieszczenia i marzeń sennych, a następnie włączył w swoją teorię opisane przez Lévi-Straussa funkcje symboliczne, jako dystynktywne tak dla nieświadomości jak i wszelkiego konstytuowania się tożsamości. I to właśnie w konsekwencji pozwoliło mu później zdefiniować podmiot jako „znaczenie pewnego znaczącego dla innego znaczącego"[33]. Taka wykładnia jest – być może – pierwszą w zachodniej kulturze dekonstrukcją podmiotu, który staje się ledwie narzędziem i wyrazicielem języka, innymi słowy – funkcją relacji zachodzącej w grze znaczących. Dyskurs podmiotu jest zatem u Lacana wypadkową tego, co pozyskał on w semantycznym spadku, i dlatego też możemy powiedzieć, że „człowiek mówi [...], ale mówi dlatego, że symbol uczynił go człowiekiem"[34].

Niezależnie od tych językowych uwarunkowań Lacanowski podmiot jest procesualnością, bowiem – podobnie jak u Freuda – w efekcie traumy spowodowanej niemożnością utożsamienia się z samym sobą ustawicznie znika on i pojawia się w kolejnym znaczącym. Jego „fundacyjne" wyłonienie się to moment zadzierzgnięcia przymierza z językiem (z porządkiem *symbolicznym*). Zanim to się jednak stanie – dowodzi Lacan – jednostka w swoim procesie ontogenezy musi doświadczyć konfrontacji z Innym (obrazem). W powstałym w 1949 r. studium pt. *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia*

33 Cyt. za: K. Pawlak, *Psychoanaliza według Jacques'a Lacana*, [w]: *Nowe zjawiska w psychoterapii*, pod red. Marii Lis – Turlejskiej, Jacek Santorski & Co., Warszawa 1991, s. 30.

34 J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, KR, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 43.

psychoanalitycznego[35] pojawia się kluczowe dla psychoanalitycznego dyskursu pojęcie porządku wyobrażeniowego i związanej z nim fazy lustra. Lacan twierdzi, że momentem założycielskim naszego *ego* jest dostrzeżenie dziecka jako siebie, co ma miejsce między szóstym a osiemnastym miesiącem życia. Zapośredniczenie to odbywa się poprzez ujrzenie siebie w lustrzanym odbiciu. „Akt ten, niewyczerpujący się – jak u małpy – w rozpoznaniu ułudności obrazu, przeradza się natychmiast u dziecka w serie gestów, w której ludycznie doświadcza ono związków między ruchami ukazanymi w obrazie, a odbiciem otoczenia oraz związków całego tego potencjalnego kompleksu spostrzeżeń z rzeczywistością"[36]. Jest to pierwsza wyobrażeniowa identyfikacja dziecka, które jednak nie potrafi jeszcze rozdzielić otaczającego świata od samego siebie. Porządek wyobrażeniowy odpowiada Freudowskiemu *ego*, które dla autora *Écrits* – co należy zaznaczyć – nie jest jeszcze podmiotem. To sfera narcystycznej iluzji dyktowanej przez pragnienie koherencji i utożsamienia z doskonałym obrazem samego siebie. Jednak jest to w każdym przypadku wizerunek idealistyczny i zewnętrzny, który powoduje „pokawałkowanie" i rozdarcie pomiędzy tym, czym jesteśmy, a tym, jak siebie widzimy. Ten, kogo dostrzegamy, w lustrze – w istocie – jest zatem Innym. W ten sposób identyfikacja – zamiast rozkoszy – przynosi fragmentację i wyalienowanie. Co więcej – obraz ów jest stworzony kosztem zerwania pierwotnej jedności z matką. Efektami tego pęknięcia i rozdzielenia stają się alienacja, frustracja i poczucie „braku". Jednocześnie, co paradoksalne, dopiero na tych egzystencjalnych szwach i rozdarciach może narodzić się właściwa podmiotowość, która jednak – aby się ukształtować – potrzebuje Innego...

W napisanym w 1960 r. VIII seminarium Lacan rozwinie tę koncepcję. Obraz odzwierciedlony nie będzie bowiem dotyczył jedynie lustra jako takiego, ale każdego rodzaju odbicia – a w szczególności właśnie Innego, który ostatecznie dokona rozdzielenia symbiotycznej więzi z matką. Jest to moment graniczny i założycielski, bowiem – jak dowodzi Lacan – „nigdzie, krótko mówiąc, nie okazuje się jaśniej, że pragnienie człowieka znajduje swój sens w pragnieniu innego, nie tyle dlatego, że inny posiada klucz do obiektu pragnienia, co dlatego, że pierwszym obiektem pragnienia jest być przez innego uznanym"[37]. Jego symbolicznym synonimem – w nomenklaturze francuskiego psychoanalityka – jest Wielki Inny, wirtualna figura wpierw odnosząca się do ojca, który artykułuje zakaz kazirodztwa, ale później zazwyczaj jest ona przenoszona na Boga, Prawo, itp. Najważniejszy

35 Por. J. Lacan, *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 4/1987, s. 5–9.

36 Tamże.

37 J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, dz. cyt., s. 59.

w tym procesie jest sam akt deklaracji i wiary, której podmiot – jak zauważa Slavoj Žižek – „wcale nie musi istnieć naprawdę, wystarczy tylko, że założymy jego istnienie, uwierzymy w to, że istnieje – albo pod postacią mitologicznej figury założyciela, który nie jest częścią naszej rzeczywistości, albo pod postacią bezosobowego i nieokreślonego podmiotu”[38]. Ten mechanizm nie posiłkuje się sferą emotywną lecz porządkiem symbolicznym. To przecież język – a wraz z nim kultura – przepracowuje nasze traumy i uzurpacje. Są one ustrukturyzowane przez język i stąd nie może dziwić, że później wpierw Heidegger, a następnie Gadamer będą dowodzić, że nie mówimy a jesteśmy mówieni przez język, bo „całe nasze doświadczenie bytu zapośredniczone jest przez język”[39]. Z drugiej strony – oddziela on nas jednak od wewnętrznej „prawdy”, od drzemiącej w nas pod spodem nieświadomości, mimo że może się ona wyrazić tylko za pośrednictwem języka. Ten zaś rozziew zachodzący między tym, na co wskazuje mieszczący się w nieświadomości dyskurs Innego, a rzeczywistością, jest przyczyną wszelkich nerwic (freudowskiej histerii), gdyż podmiot zwykle ma przeświadczenie o sztuczności języka i jego symbolicznych „masek”, i nie potrafi bezgranicznie utożsamić się z rzeczywistością wirtualną Wielkiego Innego.

Po roku 1953 Lacan wprowadza trzecią kategorię, którą nazywa porządkiem realnego. Funkcjonuje ona poza świadomością podmiotu i nie jest racjonalizowana przez język. Jest to rodzaj retroaktywnej fantazji zaistniałej w człowieku już po fazie lustra, „kiedy nasze ciało wciąż jeszcze stanowiło masę chaotycznych kawałków; fantazję chaotycznego ciała, fragmentarycznego i płynnego, wydanego na pastwę popędów o tyle groźnych, że zdolnych w każdej chwili do przejęcia kontroli, fantazję, która nawiedza nas do końca życia we wszystkich tych momentach, kiedy czujemy, że zaraz **rozpadniemy się na kawałki**. W pewnym sensie nasze *ego* to przede wszystkim rodzaj zaprzysiężenia przeciwko ponownemu rozpadowi ciała na kawałki. Nieustanne zagrożenie rozpadem sprawia, że ciało zamienia się w rodzaj zbroi [...], chroniącej przed chaosem świata wewnętrznego **i** zewnętrznego; zwłaszcza zewnętrznego, to ochrona przeciwko tym wszystkim, którzy zdają się reprezentować chaos”[40]. W rezultacie „dojrzały” podmiot, aby właściwie funkcjonować w społeczeństwie, musi uzbroić się przed Innymi i przed Innością, które drzemią i czyhają zarówno w jego nieświadomości oraz libido, jak i w otaczającym świecie. Ta obrona jest ceną za ocalenie (iluzorycznej) tożsamości. Warto

38 S. Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008, s. 49.

39 H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 2000, s. 136.

40 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt. s. 243.

dodać, że ten też wątek stał się jednym z bardziej pasjonujących tematów w obrębie prowadzonej dziś nadal psychoanalitycznej debaty, jak i znalazł swoje spektakularne rozwinięcie zarówno w literaturze, jak w filmie czy sztukach wizualnych.

5. *Polylogue* Julii Kristevej, czyli podmiot w procesie

Z perspektywy współczesności strukturalistyczny przełom Ferdynanda de Saussure'a gruntownie zredefiniował nasze myślenie o świecie i kulturze. Jednak w intencjach i założeniach szwajcarskiego językoznawcy jego teoria nie miała dotyczyć bezpośrednio figury podmiotu ani jednostkowego doświadczania rzeczywistości, ponieważ jedynym właściwym przedmiotem językoznawstwa miał być – według de Saussure'a – sam język[41]. Rewolucja wszakże – jak to często bywa – niekoniecznie z pietyzmem traktuje własnych antenatów. Przyczółkiem rebelii okazała się psychoanaliza, której dwaj zwłaszcza przedstawiciele – Zygmunt Freud i Jacques Lacan – zwrócili uwagę na rangę dyskursu w procesie konstruowania tożsamości podmiotu. U tego ostatniego czytamy wręcz, że „nie istnieje żadna rzeczywistość przed-dyskursywna. Każda rzeczywistość ustanawia się i definiuje się poprzez dyskurs"[42]. Lacan akcentuje też – za Freudem – niezwykłą rolę, jaka przypada w tej mierze dla ludzkiej nieświadomości.

Trzeba dodać, że pokrótce – niezależnie od nich – w całym szerokim nurcie językoznawstwa oraz literaturoznawstwa zaczynają pojawiać się podobne tezy bądź ekstrapolacje. I tak – pośród nich – m.in. Émile Benveniste przekonuje, że proces konstruowania podmiotowości jest związany z mówieniem, gdyż język „jest możliwy tylko wówczas, gdy każdy rozmówca ustanawia się jako *podmiot*, odsyłając do siebie samego w wypowiedzi jako *ja*"[43]. Podobne tropy znajdujemy u Michaiła Bachtina, postulującego powstanie translingwistyki, jako nauki, „która, wychodząc od dialogowości języka, potrafiłaby zrozumieć relacje intertekstowe, relacje nazywane w dyskursie dziewiętnastowiecznym «wartością społeczną» lub moralnym «przesłaniem» literatury"[44].

41 Por. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1991, PWN, 2002.

42 J. Lacan, *Le séminaire*, livre *XX*: *Encore*, cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i* znaków [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński. Universitas, Kraków, 2007, s. IX.

43 E. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage* [1958], cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i* znaków, dz. cyt., s. VIII.

44 J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski [w:] *Michaił Bachtin Dialog – język – literatura*, (red.) E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, PWN, Warszawa 1983, s. 398.

Kiedy w 1977 r. po raz pierwszy pojawia się idea „podmiotu w procesie" (franc. *sujet en procès*)[45], jest ona rozwinięciem wcześniejszych rozważań Julii Kristevej nad mechanizmami kształtującymi osobowość i tożsamość podmiotu w określonej rzeczywistości (także językowej). Jej bułgarsko-francuska autorka będzie inspirować się i wspomagać zarówno tezami językoznawstwa spod znaku de Saussure'a, Bachtina i Benveniste'a, jak też spuścizną Freuda, Klein i Lacana oraz twórczością Antonina Artauda, Comte'a de Lautréamonta i Georgesa Bataille'a. Według Kristevej tworzenie się struktury podmiotu jest bowiem z jednej strony aktem językowym, z drugiej zaś – proces ten jest zdeterminowany także ciałem i doświadczeniami jego przekraczania. Jednostka, aby stała się urzeczywistnionym podmiotem, musi dokonać identyfikacji z Innym, która „zakłada tendencję mówiącego bytu do uwewnętrznienia obcej całostki, w sensie symbolicznym i w rzeczywistości"[46]. Bez wątpienia – jest to sytuacja graniczna i nie może dziwić, że Kristeva odwołuje się tutaj do Bataille'a oraz jego kategorii „doświadczenia wewnętrznego", które stanowi rodzaj przekroczenia „*à rebours* spekularyzacji jako momentu zapoczątkowującego ustanowienie podmiotu"[47]. Jednocześnie taki opis i interpretacja naruszają klasyczne, strukturalistyczne rozumienie znaku, gdyż mamy tutaj przekroczenie sztywnej struktury sensu w rozumieniu de Saussure'a i Lévi-Straussa. Poza samym, wskazującym na dynamikę i mobilność, aspektem „struktury" podmiotu, Kristeva zwraca również uwagę (za Bachtinem) na jego niejednorodność, dialogiczność i polifoniczność. Stąd też zresztą genealogicznie wywodzi się tytuł książki *Polylogue*, w którym przedrostek *poly* konotuje mnogość, podczas gdy leksem *logue* odwołuje się do greckiego *logosu*. Kristeva zatem, tworząc ów neologizm – *poly-logue*, ma na myśli „mnogość racjonalności jako odpowiedź na kryzys zachodniego rozumu"[48].

„Podmiot w procesie" jest koncepcją dynamicznego i ustawicznie zmieniającego się podmiotu, co jest ewidentnym *novum* w zachodniej filozofii, jeśli nie liczyć wariabilizmu Heraklita. Otwartość – jak pisze Paweł Leszkowicz – i „wpisanie podmiotu w mnogość, jego decentracja, nie oznacza jednak stanu rozproszenia i zaniku. Ideał Kristevej zakłada bowiem wielorakie wyłanianie się sensu, poczucie istnienia, wewnętrzne

45 Pojęcie i koncepcja „podmiotu w procesie" pojawia się w książce Julii Kristevej *Polylogue* (Seuil: Paris 1977, s. 55-107).

46 J. Kristeva, *New Maladies od the Soul*, [1995], cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i* znaków, dz. cyt., s. XXV.

47 J. Kristeva, *Bataille, l'expérience et la pratique*, [1973] cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków*, dz. cyt., s. XL.

48 J. Kristeva, *Polylogue*, [1977], cyt. za: T. Kitliński *Polifonia Julii Kristevej*, [w:] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_7.htm (dostęp: lipiec 2017).

bogactwo i polilog z innymi. Celu nie stanowi tu osiągnięcie doskonałości, zamknięcia i zrozumienia, lecz pozostawanie w rozwoju, stającym się, nieskończonym i pełnym sprzeczności. [...] niestabilność, brak koherencji charakteryzują zarówno podmiot jak i język."[49].

Model Kristevej zakłada współistnienie i interakcję w podmiocie dwóch przenikających się sfer, które określa ona jako to, co *semiotyczne* i to, co *symboliczne*. Ich funkcjonowanie nie jest jednak procesem ścierania się dychotomii, ponieważ poziomy te nie są rozłączne. *Semiotyczne* i *symboliczne* przenikają się wzajemnie, przy czym – jak trafnie zauważa Tomasz Kitliński – „owo syntetyczne «i» zaprzecza rozdzieleniu między «manią» a «umiarem» w Platońskim *Fajdrosie*, między «afektami» a «rozumem» w [...] definicjach Spinozy, między Nietzscheańskim «pierwiastkiem dionizyjskim» a «apolińskim» czy między «szaleństwem» a «rozumem» wedle Foucaulta"[50].

Poziom *semiotyczny* u człowieka posiada charakter archetypalny – związany jest bowiem z tym, co prewerbalne i preedypalne, a zatem z poziomem pierwotnego narcyzmu. Jego pierwowzorem i prefiguracją jest platońska *chora*[51] – sfera wywodząca się od matki i kobiecości[52]. To z niej będzie się czerpać energia, witalność i popędy. *Chora* jest rodzajem nieumiejscowienia, gdyż – jak pisze Derrida – „nie jest podmiotem. Nie jest substancją ani *podłożem*"[53]. Kristeva – za Lacanem – wskazuje też na rangę ekstremalnej rozkoszy – *jouissance* – która mieści się poza wszelkim dyskursem i językiem, wywodząc się od związku z matką i własną cielesnością. We wczesnym dzieciństwie objawia się poprzez instynktowne cielesne popędy, które zdeterminowane są przez *libido* i poprzedzają opisane przez Freuda fazy: analną, oralną i genitalną. *Semiotyczne* u dziecka wyraża się w ekspresji krzyku i emocjonalnych zachowaniach, podczas gdy u osoby dorosłej może to być także specyficzna modulacja głosu, gry słowne, rozmaite wokalizacje i irracjonalne zachowania. *Semiotyczne* jest również domeną języka poetyckiego i wówczas jest reprezentowane m.in. poprzez aliteracje, onomatopeje czy rytm. W każdym jednak przypadku psychosomatyczna sfera *semiotycznego* jest wygenerowana i przyporządkowana nieświadomości.

Z kolei poziom *symboliczny* to faza, która ujawnia się dopiero w momencie kształtowania się kompleksu Edypa (a więc Lacanowskiej fazy

49 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001, s. 133.

50 T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001, s. 13.

51 Platon, *Timajos, Kritias*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986, s. 67–68.

52 Por. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris, 1974, s. 25–35.

53 J. Derrida, Χώρα / *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, KR, Warszawa 1999, s. 24.

lustra). Poziom ten jest decydujący dla powstania indywidualnej tożsamości, a jednocześnie odróżnienia się od Innego i konfliktów związanych z procesem socjalizacji. Narzędziami oraz regułami tego procesu są język i zasady dyskursu. Dlatego poziom symboliczny jest synonimem tego, co kulturowe, a w szczególności społeczne. To sfera opresyjna, bowiem reguluje ona cielesność i świat rządzących nami popędów. Wiążą się z nimi m.in. kontrola, projekcja i sublimacja, które pokrywają i stabilizują irracjonalność *libido*. Od tego momentu *semiotyczność* znajduje się w „wędzidłach" *symbolicznego*. Jakkolwiek wydaje się ono oparciem dla podmiotu i wspiera pracę tożsamościową, *symboliczne* zawsze będzie narażone na erupcje tego, co *semiotyczne*[54]. Z jednej strony chaos, mrok i nieprzedstawialność, a z drugiej – porządek, światło i reprezentacja. Zaproponowany przez Kristevę model podmiotu może też w pewnym sensie przypominać platońską jaskinię[55]. To, co jednak odróżnia go od tej struktury, to idea przenikania i przeplatania. Dlatego autorka *Czarnego słońca* zaproponowała, aby rozpatrywać podmiot w kategoriach intertekstualności. Pojęcie to wprowadziła Kristeva w 1969 r. w nawiązaniu do badań Michaiła Bachtina nad twórczością Rabelais'ego i Dostojewskiego[56]. Etymologia nie jest tu bez rzeczy, gdyż łaciński czasownik *texere* oznacza „tkać" i „snuć"; z kolei prefiks *inter* wskazuje na relację współzależności. Intertekstualność to zatem ujawniający się w każdym tekście zespół nawiązań i zależności od(do) innych tekstów, przy czym zjawisko to – według Kristevej – dotyczy nie tylko tekstów kultury, ale również modelu ludzkiej podmiotowości, gdzie opisuje ono dynamikę relacji pomiędzy tym, co *semiotyczne* (prelingwistyczne) a tym, co *symboliczne* (językowe). Stąd można ujmować podmiotowość, jak konkluduje Tomasz Kitliński, jako „sprzęg semiotyczności i symboliczności, zmysłowości i sensu, *chora* i idei, ciała i duszy czy – używając pojęcia typowego dla Merleau-Ponty'ego – chiazm, wzajemne przenikanie [...] tych dwu sfer"[57].

Kristeva dowodzi również, iż w procesie konstruowania się tożsamości podmiotu niesłychanie istotne jest także doświadczenie rozpoznania i artykulacji tego, co nieakceptowalne i z czym człowiek nie może bądź nie chce się utożsamić, jakkolwiek znajduje się „to" w samym podmiocie.

54 Więcej o współzależności *semiotycznego* i *symbolicznego* [w]: P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 133–140.

55 Por.: Platon, [w:] *Państwo, Prawa*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1997, fragment VII księgi.

56 J. Kristeva, *Se`méio`tike`. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 16, tłumaczenie polskie [w]: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, dz. cyt., s. 396.

57 T. Kitliński, *Obcy jest w nas*, dz. cyt., s. 47.

Jest to sfera *abjectu*[58], w której koncentruje się wszystko to, co w ciele i cielesności pozostaje nieczyste oraz odrażające, mimo że niejednokrotnie skrycie wydaje się pożądane i fascynujące. Jest to kapitulacja *symboliczności* na rzecz *semiotyczności*. Dlatego ostateczną próbą przezwyciężenia traumy i szoku związanego z nieczystością, stanie się zaprzęgnięcie *abjectu* w dyskurs, nazwanie go i sublimowanie. Jest to trajektoria obrazowania i konceptualizacji, bez której trudno wyobrazić sobie jakikolwiek kulturowy podmiot.

6. Rolanda Barthes'a *homo significans*

Proces tworzenia tożsamości jest wypadkową przypisanego nam immanentnie przymusu obrazowania i nadawania znaczeń. Świat reprezentacji jest bowiem w całości oparty na kulturowych sensach, które są dla człowieka – jak pisze Barthes – „tyleż fatalnością, co wolnością"[59]. To one właśnie dla każdego podmiotu i tożsamości (a tym samym także dla „Autora") pełnią funkcję parametrów i drogowskazów. Jest w nich spory walor pozytywności, ale jednocześnie kulturowe sensy są także ogranicznikami i – jak słusznie zauważał Freud – źródłem kulturowych cierpień[60].

Na ten aspekt zwrócił uwagę Roland Barthes w słynnym, pochodzącym z 1968 r., eseju *Śmierć autora*, w którym utożsamia on podmiot oraz Autora z pozytywizmem, autorytaryzmem i „zwieńczeniem ideologii kapitalistycznej"[61]. Ich kryzys i podważenie odnajduje Barthes już w twórczości Stéphane'a Mallarmé'go, w wielu miejscach eksponującej prymat języka nad piszącym podmiotem. Podobnie rzecz się ma w przypadku powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Jej narrator nie jest znany czytelnikowi z imienia i nazwiska, a – co najważniejsze – nie jest tym, który pisze, lecz dopiero na końcu książki deklaruje intencję pisania. Barthes w swoim eseju eksponuje również rolę przypadku oraz tak zwane pisanie zbiorowe i automatyczne (*écriture automatique*) w surrealizmie, które w nie mniejszej mierze desakralizowały figurę Autora.

Po II wojnie światowej następuje dalsza i jeszcze bardziej radykalna erozja i dezintegracja klasycznej narracji. Najpierw we Francji, a nieco później w innych krajach, kształtuje się nowa powieść (franc. *Nouveau roman*),

58 Pojęcie to Kristeva zaczerpnęła od Georges'a Bataille'a i po raz pierwszy użyła oraz rozwinęła w książce *Pouvoirs de l'horreur* (angielskie wydanie: J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982). Więcej na ten temat [w:] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, WUJ, Kraków 2007.

59 Cyt. za: M.P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [w:] R. Barthes, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999, s. 9.

60 Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, dz. cyt.

61 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2, s. 248.

której najbardziej znanymi reprezentantami są Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Philipe Sollers, a w kręgu anglojęzycznym – Samuel Beckett i John Barth. Nowa powieść (niekiedy nazywana „antypowieścią") zrywa z utrwalonymi strukturami narracyjnymi i psychologizmem. Jej odpowiednikiem w kinie była tzw. nowa fala i filmy takich reżyserów, jak Jean-Luc Godard, Alain Resnais czy Agnès Varda. Ówcześni twórcy filmowi oraz pisarze, poniekąd w zgodzie z tezami strukturalizmu, przenoszą swoje zainteresowanie ze świata przedstawionego na sferę językową i medium wypowiedzi. Podobnie dzieje się na obszarze sztuk wizualnych – zwłaszcza w minimalizmie i sztuce ziemi. Klamrą spajającą wszystkie te praktyki artystyczne jest nowa funkcja i ranga odbiorcy. Stąd jakkolwiek „Narodziny czytelnika – jak konkluduje Barthes – trzeba przypłacić śmiercią Autora"[62], który „zmarł jako instytucja [...]; został wydziedziczony"[63], to jednocześnie francuski krytyk uruchamia nową figurę – jest nią skryptor (*scripteur*) odpowiednik „piszącego czytelnika" – postać „bez historii, bez biografii, bez psychologii", która okaże się „tym kimś, kto zbiera w [...] polu [tekstu] wszystkie ślady" – „wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie"[64].

W tej sytuacji generowanie znaczeń dowolnego tekstu (kultury) wymaga lektury intertekstualnej, bowiem „owo «ja», które się zbliża do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów, nieskończonych, czy ściślej: utraconych kodów"[65]. Jest to *ja*, które ma status semiologiczny, ponieważ „powiedzieć *ja* to już niechybnie przypisać sobie *signifiés*; to także zaopatrzyć się w biograficzne trwanie"[66].

Można zatem przyjąć, że Barthesowska figura podmiotu posiada podobną strukturę jak tekst, będący „tkanką cytatów"[67], którą rekonstruuje się i interpretuje podczas procesu wytwarzania znaczeń. Jest to obszar zmienności i wieloznaczności, punkt zbiegu wielu kodów i archetypów, i dlatego nie może dziwić, że tożsamość podmiotu – według Barthes'a – będzie chciała w końcu „odnaleźć się" w czymś zdecydowanie bardziej jednostkowym i niepowtarzalnym – w ciele. Tutaj z kolei myśl autora *Imperium znaku* spotyka się z dyskursem Julii Kristevej, która twierdzi, że „twórczość literacka to przygoda ciała i znaków"[68], spotkanie

62 Tamże, s. 251.

63 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 32.

64 R. Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt., s. 251.

65 R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, KR, Warszawa 1999, s. 44.

66 Tamże, s. 104–105.

67 R. Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt., s. 250.

68 J. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 26.

semiotycznego z *symbolicznym*. W tym też obszarze Barthes doszukiwał się przyjemności i rozkoszy płynącej z dyskursu (tekstu)[69].

W świetle tego podmiot możemy postrzegać jako reperkusję „pewnej bardzo subtelnej kombinatoryki elementów biograficznych, historycznych, socjologicznych, neurotycznych", która prowadzi „sprzeczną grę między przyjemnością (kulturalną) i rozkoszą (niekulturalną)"[70]. Paradoks ten jest zarazem odwróceniem archetypalnego mitu biblijnego z Księgi Rodzaju. Każda lektura zasadza się bowiem na dekonstrukcji intertekstualności, w której „pomieszanie języków przestaje być karą, podmiot osiąga rozkosz, bo języki *spółkują*: tekst przyjemności, oto Babel szczęśliwa"[71]. Afirmacja ta ma charakter aspołeczny i jest w przypadku Barthes'a próbą porzucenia fikcyjnej tożsamości *homo significans* na rzecz podmiotu zwolnionego z (przymusu i prymatu) sensu. Zawieszenie *signifiés* jest bez wątpienia reperkusją dalekowschodnich podróży Barthes'a, zwłaszcza do Japonii, gdzie zetknął się on z naukami buddyzmu zen. W rezultacie w 1970 r. ukazuje się *Imperium znaku*, a pięć lat później autotematyczny zbiór *Roland Barthes*, w których wychodząc od kategorii koanu oraz haiku, Barthes znosi antynomie zachodniej dialektyki i dochodzi do pojęcia *neutrum* – utopii świata zwolnionego z sensu. Jego „figury" są egzemplifikowane przez „pustkę", „nieobecność imago", „zawieszenie sądu", „brak osoby"[72]. Tożsamość w tym kontekście jest już tylko absencją czy – w najlepszym razie – „sympatycznym atramentem"...

7. Gadamerowska tożsamość jako interpretacja i konfrontacja tradycji

Dla tradycyjnej hermeneutyki, której jednym z najwybitniejszych przedstawicieli był Hans-Georg Gadamer, podmiotowość człowieka nie stanowiła znaczącego przedmiotu refleksji i była – jak się wydaje – elementem nieporównanie rozleglejszego spektrum namysłu, koncentrującego się nad zagadnieniem obiektywizacji rzeczywistości na obszarze szeroko rozumianej tradycji. Autor *Prawdy i metody* (1960) nie wpisywał się zatem w Kartezjańskie dziedzictwo myśli postrzegającej człowieka jako wytwórcę kulturowych znaczeń oraz Heglowskie przeświadczenie o metafizycznych uwikłaniach podmiotu; Gadamer szedł raczej tropem Heideggerowskiej idei „zadomowienia" podmiotu w języku, skądinąd całkiem słusznie

69 Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt. s. 22.

70 Tamże, s. 81.

71 Tamże, s. 8.

72 R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 144.

wychodząc z założenia, że „we wszelkiej naszej wiedzy o nas samych i o świecie jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język. Wychowujemy się, poznajemy świat, poznajemy ludzi i w końcu poznajemy nas samych ucząc się mówić”[73].

Pogląd ten w dość jaskrawy sposób uwidaczniał zarazem i to, że człowiek porusza się w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej *już* zawsze naznaczonej przez znaczenie – jego historię, tradycję, kontekst i potencjał. Ów nierozerwalny związek z obowiązującym na przestrzeni różnych epok *episteme* – według Gadamera – posiadał jednak nieco ambiwalentny charakter. Z jednej bowiem strony – językowa zależność stanowi dla człowieka pewne ograniczenie, z drugiej zaś – jednostka, doświadczając swej egzystencjalnej skończoności i dyskursywnego determinizmu, pozyskuje zupełnie nowy rodzaj wiedzy; dzięki tak pozyskanemu doświadczeniu podmiot bowiem „wie, że nie jest panem czasu i przyszłości”[74], że – innymi słowy – temporalizacja jest dystynktywną domeną funkcjonowania naszego jestestwa.

Wspomniane doświadczenie graniczne nie odnosi się wyłącznie do sfery czystego poznania, ale ma również wymiar bardziej pragmatyczny – jest swoistym dialogiem, jaki przez całe życie prowadzimy z tradycją. Należy w tym miejscu jednak zaznaczyć, że widoczny tu typ hermeneutycznego doświadczenia nie odnosi się – co akcentował Gadamer – do jakiegoś skonkretyzowanego Innego, ale wykraczając poza jego subiektywność, włącza on w dialog sensy, ślady i tropy o zdecydowanie bardziej uniwersalnym charakterze. Doświadczenie hermeneutyczne niejako dekontekstualizuje Innego, ujmując sferę kulturowych sensów poza bieżącym czasem oraz miejscem. W istocie przedmiotem takiego dialogu jest bowiem *logos* – a wraz z nim jego znaki, terminy oraz znaczenia, które wyłaniają się podczas tak zwanego „stapiania horyzontów”[75] dwóch komunikowanych ze sobą partycypatorów dialogu – tego, który dokonuje interpretacji, i tego, co jest interpretowane.

To, co w Gadamerowskim „spotkaniu” wydaje się niezwykle symptomatyczne, to wysoki współczynnik wsobności takiej komunikacji, która jest ewidentnie skoncentrowana tylko na jednym partycypującym w dialogu podmiocie. Jest to bowiem w głównej mierze językowa konfrontacja (ponieważ„bytem, który jest rozumiany, jest język”[76]), a co więcej – ma nam ona przynieść bardzo wymierne profity wizerunkowe i egzystencjalne. Na

73 H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 50.

74 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007, s. 486.

75 Tamże, s. 420.

76 Tamże, s. 596.

ten aspekt zwraca zresztą uwagę sam Gadamer, dowodząc, że „jeśli przez wkraczanie w obce światy językowe, przezwyciężamy uprzedzenia i ograniczenia naszego wcześniejszego doświadczenia świata to nie oznacza to wcale, że opuszczamy i negujemy własny świat. Jako podróżnicy wracamy do domu z nowymi doświadczeniami”[77].

W tego typu postawie zanika konturowanie i antagonizowanie tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, gdyż konstytuowanie i redefiniowanie własnej tożsamości – zgodnie z koncepcją Gadamera – zasadza się na rodzaju pracy, analizy i interpretacji świata zewnętrznego wobec samego podmiotu. Musi on zatem biegle przeniknąć w świat opisanych przez Wittgensteina mikro – i makromodeli gier językowych[78], i to na poziomie zarówno modeli komunikacji, jak aktów mowy czy konkretnych faktów społecznych w obrębie poszczególnych wspólnot bądź jednostek. Dystynktywna dla tej metody wyłaniania się tożsamości jest procedura i strategia zdystansowania oraz różnicy (wobec Innego i Inności), ponieważ ten właśnie modus pozwala podmiotowi wyodrębnić to, co do tej pory było zakryte, ukryte bądź wyparte. Jest to w każdym przypadku jednak rezultatem konfrontacji (a niekiedy także konfliktu) interpretacji, które powstają na styku odmiennych narracji i gier językowych.

Znamienne pod tym względem u Gadamera jest to, że spotkanie i dialog z Innym jest *„wyjściem ku światu*, które nie oznacza opuszczenia otoczenia, lecz inne wobec niego stanowisko – zachowanie swobodne i zdystansowane, które realizuje się zawsze językowo”[79]. Tak pojmowane doświadczenie hermeneutyczne jest nie tylko cenne poznawczo, gdyż obrazuje spektrum naszych egzystencjalnych potencji i ograniczeń, ale generuje też samoświadomość, która powiększa zakres naszej wolności i pozwala na drodze dialogowania w jakiejś perspektywie czasowej zmniejszyć dystans pomiędzy Ja i Obcym, a także porzucić związane z Innością stereotypy. Niewątpliwą zasługą takiej hermeneutyki jest fakt, iż dyscyplina ta – jak zauważa Anna Burzyńska powołująca się na Johna D. Caputo – „okazywała się więc w tym sensie «projekcją kompletności», a jej głównym celem była «fuzja horyzontów tożsamości i inności»”[80].

77 Tamże, s. 602.

78 Zob. L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2012, a także L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2004.

79 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 598.

80 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013, s. 116–117.

8. Doświadczenie przygodności (i) bycia-w-świecie gier językowych.

W połowie xx w. obraz podmiotu i tożsamości człowieka coraz powszechniej zaczął być postrzegany i komentowany przez semantyczny „pryzmat" teorii Ferdynanda de Saussure'a, jakkolwiek nie umniejszało to w niczym krytycznego dystansu i uważności wobec operacyjnej mocy języka, na co – jako jeden z pierwszych – wskazał już Nietzsche, kiedy w latach 70. xix w. przestrzegał przed „prawdą", która jest „ruchliwą armią metafor [...] złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły"[81]. Problematyka języka i szeroko interpretowanej tekstualności znalazła się zresztą w epicentrum zainteresowań nowej fali hermeneutyki, rozwijanej m.in. przez Heideggera, który dowodził, że „dopiero w słowie, w mowie rzeczy stają się i są"[82] oraz u Gadamera, twierdzącego, że „we wszelkiej naszej wiedzy o nas samych i o świecie jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język"[83]. Co jednak w tym miejscu istotne – Gadamer zwrócił uwagę na intersubiektywny charakter przestrzeni językowej, w której *ja* spotyka się z *Innym* (ego, społecznością, systemem). Warto dodać, że jest to zupełnie odmienny typ spotkania niż to, jakie „autoryzował" w swoich pismach Emmanuel Levinas, dla którego jest ono „wydarzeniem fundamentalnym"[84] i metafizycznym.

Po II wojnie światowej, na fali globalnego spotkania kultur i cywilizacji, zaczyna jednak stopniowo kształtować się inny, zdecydowanie bardziej konfrontacyjny typ dyskursu. W jego obrębie świadomie prowadzone są gry z obcymi światami językowymi, w których – na dobrą sprawę – wszyscy uczestnicy są graczami i grającymi. Tematyka dyktatu tych kulturowych dyskursów – rozumianych właśnie jako gry językowe – a także *implicite* zawarta w nich tożsamość podmiotu gracza znalazły swe istotne miejsce również w postmodernistycznej refleksji. Jean-François Lyotard, w klasycznej dla nowej humanistyki pozycji *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy* (1979)[85]. opisuje współczesnego człowieka odartego z metafizycznych złudzeń – nie jest to już kartezjańsko–husserlowskie *cogito* ani kantowski podmiot transcendentalny czy heideggerowskie *dasein*. Dla człowieka żyjącego w świecie po Auschwitz i Shoah straciły sens

81 F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] tegoż, *Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 2004, s. 164.

82 Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wyd. A, Kraków 2004, s. 163.

83 H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 50.

84 E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, PWN, przeł. A. Kowalska, Warszawa 2002, str. 75.

85 Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 57–66.

i moc wszystkie fundamentalne metanarracje – zarówno chrześcijaństwo i humanizm z jego emancypacją podmiotu, jak i filozofia urzeczywistnionego ducha (idealizm) oraz kapitalizm czy historyzm. Lyotard uważa, że każda z tych „opowieści" dzisiaj już nie wystarcza ani wiele nie wyjaśnia, a – co gorsza – ich reperkusją jest społeczne uwiedzenie mitem i zniewolenie przez władzę. Dlatego nie może dziwić, że „większość ludzi – pisze Lyotard – utraciła już nawet tęsknotę za utraconą opowieścią"[86]. Holistyczne systemy wiedzy zostały zastąpione przez „utopię wielości" dyskursów oraz narracji w zdecentrowanym i fragmentarycznym świecie, w którym człowiek może odnaleźć swoją wolność jedynie w małych, lokalnych prawdach oraz opowieściach. One, mimo swej efemeryczności, są jedynym potencjalnym gwarantem swobody dla tworzonych doraźnie tożsamości.

Życie w świecie, w którym zbankrutowała metafizyka, odrzucono istnienie wartości obiektywnych i – *de facto* – nie dominuje już jedna obowiązująca ideologia, domaga się wszakże jakichś regulacji i zasad zapewniających funkcjonowanie społecznego ładu. Richard Rorty w swojej książce *Przygodność, ironia i solidarność* (1989) postuluje, aby były to tolerancja (fundująca bezkonfliktowość), ironia (rozumiana jako krytyczny dystans wobec siebie i Innych) oraz solidarność (w obrębie wspólnoty). Rorty – podobnie jak Lyotard – jest krytykiem metanarracji i uważa, że jednostka może tworzyć swoją podmiotowość oraz tożsamość w ramach wybranej wspólnoty i wynegocjowanego wspólnie słownika (pojęć, wartości). Tego typu wizja zasadza się w dużej mierze na umiejętności ustawicznego kreowania własnego *ja* i balansowania w świecie zmieniających się paradygmatów językowych, które zawsze są przygodne. To sprawia, że podmiot jest faktycznie depozytariuszem quasi-osobowości i quasi-tożsamości. Potencjalne jednostki, w tak rozumianym (liberalnym) porządku, są najzwyczajniej – jak to definiuje Rorty – ironistami, którzy „nigdy nie są w stanie traktować siebie poważnie, bowiem cały czas mają świadomość, że słowa, za pomocą których opisują siebie, podlegają zmianie, stale pamiętają o przygodności i kruchości swych finalnych słowników, a przeto i swoich jaźni"[87]. Ironista jest zatem – według Rorty'ego – tożsamością nieintegralną i zawsze funkcjonującą *in statu nascendi*...

Problematyka kondycji współczesnego człowieka, zaprezentowanego na tle globalnego „upłynnienia" struktur społecznych w świecie pozbawionym punktów odniesienia, jest także od wielu lat przedmiotem studiów Zygmunta Baumana. Autor *Płynnej nowoczesności* (2000) diagnozuje i interpretuje tożsamość w stanie kryzysu spowodowanego erozją

86 Tamże, s. 117.

87 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, W.A.B., Warszawa 1996, s. 108.

wszelkich identyfikacji i zachwianiem statusu państw narodowych oraz sztywnych hierarchii struktur społecznych. Narastające tempo życia i ilość zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości sprawia, że jednostka nie jest już w stanie sprostać większości wyzwań, jakie niesie ze sobą ponowoczesność. Dlatego w sytuacji, kiedy podmiot zostaje skazany na współżycie z wieloznacznością i brakiem usytuowania „centrum", tożsamość staje się dynamicznym i nomadycznym konstruktem; jest – można powiedzieć – jaźnią, która – jak pisze Bauman – „nie jest już «dana» w przedustawnym kształcie świata, ani nie dekretowana odgórnie. Trzeba ją dopiero skonstruować, i trzeba ją konstruować wciąż na nowo, z obu stron granicy naraz; i żadna ze stron nie może chełpić się większą trwałością"[88]. W rezultacie podmiot tożsamościowy permanentnie posiada (lub winien posiadać) przeświadczenie, że „jest się w grze, jest się granym, ale i jest się graczem rozgrywającym coś według siebie/nie-siebie"[89].

9. Człowiek jest bytem bez źródła – antropologia filozoficzna Michela Foucaulta

Kiedy w 1959 r. ukazała się we Francji *Antropologia strukturalna 1* Claude'a Lévi-Straussa, strukturalizm w dość krótkim czasie nie tylko pozyskał rzesze nowych zwolenników, ale wkrótce stał się wręcz kulturową (a niekiedy kawiarnianą) modą. Nie zmienia to faktu, że teoria ta rzeczywiście wydawała się być wówczas najbardziej nowoczesną i rzetelną metodą badawczą, która – *nota bene* – negowała podmiotowość rozumianą jako niezależna i integralna strukturę „ja". Jednak i ten constans zmienił się radykalnie, gdy dwa lata później Michel Foucault wydał *Historię szaleństwa w dobie klasycyzmu*, która to książka – z dzisiejszej perspektywy – zdyskontowała (bo definiowała podmiot jako wytwór relacji władzy i wiedzy), a jednocześnie przekraczała strukturalizm (traktując podmiot jako dyskursywny „fałd"). Foucault zauważał w niej złowieszczo (choć chyba była w tym ukryta afirmacja), że „dziś można myśleć już tylko w pustce po zniknięciu człowieka"[90], ponieważ podmiot jest „zdeterminowanym i pustym miejscem, które może być w istocie wypełniane przez różne jednostki"[91].

Autor *Archeologii wiedzy* od samego początku wpisywał się swoimi koncepcjami w krytykę tradycyjnie pojmowanego humanizmu, dezawuując i dekonstruując klasyczne toposy metafizyki (istota, sens i wartości

88 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000, s. 51.

89 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Elipsa, Warszawa 2003, s. 110.

90 M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, przeł. T. Komendant, „Literatura na świecie" 1988, nr 6, s. 233.

91 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 125.

ludzkiej egzystencji). Antyhumanizm francuskiego filozofa jest przeinterpretowaniem myśli Oświecenia[92], a w szczególności podważeniem idealistycznej proweniencji tożsamości zarówno jednostki jak i społeczeństwa. „Przed końcem XVIII wieku – dowodzi Foucault – człowiek nie istniał", ponieważ (w dużej mierze dzięki Kartezjuszowi) stał się on „odkryciem, którego niedawną datę z łatwością ukazuje archeologia naszej myśli. I być może bliski koniec"[93].

Podmiotowość w ujęciu Foucaulta jest przede wszystkim konstytucją współzależności. Jednak w przeciwieństwie do psychoanalizy firmowanej przez Melanie Klein czy Jacquesa Lacana nie jest ona konstytuowana w odniesieniu do języka, lecz w obrębie historii i jej dyskursów. Podmiot jest w tym ujęciu „produktem" finalnym oddziaływania relacji władzy, która operuje dyscyplinującymi i normatywnymi strategiami mającymi z założenia zdefiniować czas, miejsce i postać dla podmiotu w konkretnej społecznej strukturze. Tak upodmiotowiona jednostka spełnia określone parametry oraz standardy władzy, która „jest wszędzie", a przy tym „nie jest ani instytucją, ani strukturą, ani czyjąkolwiek potęgą; jest nazwą użyczaną złożonej sytuacji strategicznej w danym społeczeństwie"[94].

Podmiot zatem – według autora *Historii seksualności* – konstruuje swoją tożsamość w oparciu o paradoks pragnienia, odmowy i przymusu, co Foucault określa terminem „ujarzmienie". Warto dodać, że posługuje się on pojęciem *assujetissement*, które zawiera w sobie słowo *sujet*, czyli podmiot. Znajduje się on bowiem w uwięzi dyskursów, będących – *de facto* – jego nieuniknionym fundamentem założycielskim i usiłującym go zawłaszczyć[95]. Dlatego podmiot nigdy „nie jest jednością, lecz jest podzielony, nie jest niepodległy, ale zależny, nie jest absolutnym początkiem, ale nieskończenie modyfikowaną funkcją"[96], klasyfikujących go, opisujących i zawłaszczających dyskursów, którymi rozporządzają eksperci (urzędnicy) wiedzy-władzy. To oni bowiem są w posiadaniu pełnego spektrum metod nadzorowania i dyscyplinowania jednostki. Foucault wyróżnia wśród tych strategii permanentną inwigilację, którą ma symbolizować idea

92 Por. M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa 2000.

93 M. Foucault M., *Człowiek i jego sobowtór*, dz. cyt., s. 203 i n.

94 M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 84.

95 Por. M. Foucault, *Seksualność i władza*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 215–218.

96 M. Foucault, *The Birth of the World*, [w:] tegoż, *Foucault Alive* (Intervews, 1966–84), red. S. Lotringer, transl. J. Johnston, New York 1989, s. 61. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady wszystkich przytoczonych w tekście cytatów, pochodzą od autora.

panoptykonu[97]. Odnosi się ona do wymyślonego przez Samuela Benthama, a spopularyzowanego przez jego brata Jeremy'ego, modelu więzienia, gdzie nieświadomi niczego osadzeni podlegają stałej obserwacji. Współczesnym odpowiednikiem i rozwinięciem tego „projektu" jest wszechobecność kamer przemysłowych w przestrzeni publicznej czy programy typu *reality show*, które ujawniają i unaoczniają, jak dalece podmiot oraz tożsamość są figurami zdeterminowanymi przez aktualnie obowiązujący dyskurs widzialności i zmienną funkcję dyskursów.

Poszukiwanie „siebie" – zdaje się mówić Foucault – w archetypach i *arche* jest zwodniczą iluzją metafizyki, bowiem „źródłowość w człowieku [...] nie mówi o czasie jego narodzin [...] – wiąże go z tym, co mieści się w innym czasie, i wyzwala w nim to, co nie jest mu współczesne: nieustannie, w ciągle ponawianym mnożeniu się, pokazuje, że rzeczy zaczęły się wcześniej od niego i z tego powodu nikt, czyje doświadczenie zostało w całości ustanowione i ograniczone przez owe rzeczy, nie zdoła określić źródła. Ta niemożliwość zaś sama ma dwa aspekty: z jednej strony oznacza, że źródło jest zawsze wycofane, ponieważ sięga kalendarza, gdzie człowiek nie figuruje; z drugiej strony oznacza, że w przeciwieństwie do rzeczy [...] człowiek jest bytem bez źródła, kimś, kto «nie ma ni ojczyzny, ni daty», jego narodzin nie da się uchwycić, bowiem nie miały «miejsca»"[98].

Jeżeli zatem „początek" człowieka to mitografia i czysta iluzoryczność, to można domniemywać, że podmiot i dusza są rezultatem przemocy dyskursu władzy, która – jak dowodzi Foucault – „produkuje realność; produkuje dziedziny obiektów i rytuały prawdy"[99]. Mają one służyć ujarzmieniu ciała podmiotu. Biowładza i strategia biopolityki[100] koncentrują się na wykreowaniu potrzeb i zawłaszczeniu ich dystrybucji przede wszystkim w obrębie sfery ludzkiej seksualności. Ta ostatnia ma być bowiem rodzajem narzuconej nam „subiektywnej" tożsamości, jakkolwiek faktycznie jest ona najzwyczajniej „szczególnie intensywnym miejscem zbieżności relacji władzy: między mężczyznami a kobietami, młodymi a starymi, rodzicami a potomstwem, wychowawcami a uczniami, duchownymi a świeckimi, administracją a ludnością"[101] i dlatego „władza ją zarysowuje, pobudza i spożytkowuje, widząc w niej plenny sens, który wciąż należy

97 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia Warszawa 1998 s. 240–245.

98 M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, dz. cyt., s. 224.

99 M. Foucault, *Truth and Power*, [w:] *Power/Knowledge: Selected Intervews and Other Writings 1972–1977*, red. C. Gordon, transl. C. Gordon, I. Marshall, J. Mepham, K. Soper, New York 1980, s. 114.

100 Więcej na temat [w:] M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady z Collège de France 1978/1979*, przeł. M. Herer, PWN, Warszawa 2011.

101 M. Foucault, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 92.

kontrolować, ażeby się nie wymknął. Seksualność jest s k u t k i e m, który ma w a r t o ś ć s e n s u"[102].

Opublikowanie pierwszego tomu *Historii seksualności* (1976) było zarazem istotnym punktem zwrotnym dla Michela Foucaulta. Po okresie dominacji dwóch osi teoretycznych, jakimi były władza i wiedza, w kontekście podmiotu pojawia się dyskurs seksualności. Od tego momentu jest to już raczej „historia kreacji samoświadomości w ciele seksualnym [która] zakłada zastąpienie teorii podmiotu teorią ciała"[103].

Inicjacją zwrotu, określanego jako okres genealogiczny (w odróżnieniu od archeologicznego), były wykłady prowadzone w Collège de France[104] (1970–76) oraz drugie wydanie *Historii szaleństwa* (1972) i publikacja *Nadzorować i karać* (1975). Foucault w swojej genealogii analizuje konstytuowanie się podmiotowości – w trzech obszarach: „historycznej ontologii nas samych"[105] w relacji do prawdy, do obszaru władzy i do etyki. Przechodzi on zatem z dotychczasowej płaszczyzny – czysto teoretycznej i abstrakcyjnej – gdzie podmiot jest sytuowany wyłącznie w domenie dyskursu, i skupia się na analizie „formy i modalności stosunku do siebie, dzięki którym jednostka konstytuuje się i uznaje siebie za podmiot"[106].

Przeorientowanie to sprawiło, że Foucault odtąd coraz więcej i częściej koncentrował się na toposie jednostkowego ciała i związanej z nim sfery cielesności, na których – jak spod matrycy – „odbijały się" dyscyplinujące praktyki władzy i wiedzy. Z drugiej strony – Foucault ujawnił funkcjonowanie procesu odwrotnego: różnego rodzaju działań jednostkowych i grupowych, tzw. „technik siebie" – „pozwalających jednostkom dokonywać, za pomocą różnych środków, bądź przy pomocy innych, pewnych operacji na własnych ciałach oraz duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia, operacji, których celem jest przekształcenie siebie tak, by osiągnąć pewien stan szczęścia, czystości, mądrości, doskonałości czy nieśmiertelności"[107].

„Techniki siebie" są przyczyną sprawczą w konstytuowaniu tożsamości podmiotu, ponieważ służą mu w krytycznym i zdystansowanym analizowaniu samego siebie, stając się tym samym mechanizmem samopoznania i autorefleksji. Subiektywizacja i obiektywizacja podmiotu sprawia, że może on być dla siebie przedmiotem wiedzy i poznania – myślą

102 Tamże, s. 129.

103 Ch. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa 1999, s. 136–137.

104 Zob.: M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

105 Por. M. Foucault, *History of the Project*, [w:] *The Foucault Reader*, red. P. Rabinov, New York 1984, s. 208.

106 M. Foucault, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 146.

107 M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka.*, dz. cyt., s. 249.

problematyzującą samą siebie i pozwalającą „zdystansować się od danego sposobu działania oraz reagowania, [aby] przedstawić go sobie jako przedmiot myśli [...]. Myśl jest wolnością”[108].

Należy jednak pamiętać, że jakkolwiek jest to podmiot wyłaniający się w procesie, to jednak – według Foucaulta i nieco inaczej niż u Kristevej – elementem sprawczym jest bieg historii indywidualnej oraz zbiorowej. Francuski filozof dowodził także, że tradycyjny podmiot i jego tożsamościowa figura autora[109] były zdeterminowane ideą źródła, ciągłości oraz kresu, podczas, gdy jego współczesna, posthumanistyczna historia prezentuje już podmiotowość jako narrację „nieciągłości” i „zerwań”. Tematem analizy genealogii jest więc tropienie i artykułowanie linii oddzielającej szaleństwo od rozumu[110], milczenie od literatury, obecność od nieobecności, i przytaczanie relacji z tych zdarzeń oraz wytworów. Te ostatnie – oczywiście – są odpryskami w grze przygodności i nie pretendują do uznania jakiejkolwiek teleologii. Człowiek bowiem, jak utrzymuje Foucault, jest „bytem bez źródła” i nie ma potrzeby, aby tożsamość – podobnie będzie też twierdził inny rzecznik różnicy, Gil Deleuze – „dominowała nad różnicą”[111].

10. Derridiańska tożsamość jako ślad (nie)obecności podmiotu (i) historii

Zorganizowana na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore konferencja pt. *The Languages of Criticism & the Sciences of Man* (1966) miała w zamyśle stać się spektakularnym wydarzeniem dla krytycznych elit święcących wówczas triumf strukturalizmu. Wśród zaproszonych gości znaleźli się m.in. Roland Barthes, Jacques Derrida, René Girard, Jacques Lacan i Tzvetan Todorov. Jednak plany te dość nieoczekiwanie spaliły na panewce – jak się okazało – za sprawą wystąpienia Derridy, który wygłosił tekst pt. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*[112]. Referat francuskiego filozofa – nieoczekiwanie dla samych organizatorów i uczestników – zainicjował na sympozjum dyskurs poststrukturalizmu.

108 M. Foucault, *Polemics, Politics, and Problematization*, [w:] The Foucault Reader, red. P. Rabinow, New York, 1984, s. 389.

109 Więcej na temat figury „autora” [w:] M. Foucault, *Kim jest autor?*, tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.

110 Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa 1987.

111 M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka*, dz. cyt., s. 73.

112 Zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 483–504.

Zawarte w tekście Derridy idee i postulaty zapoczątkowały równocześnie ogromne zainteresowanie dekonstrukcją. Jej autor, wychodząc od koncepcji i terminologii zawartej w *Byciu i czasie*[113] Heideggera, zaproponował nową ontologię, która miała być redefinicją i dekonstrukcją metafizyki obecności i tożsamości, a zatem artykułowania sensu bycia pod postacią Obecności w horyzoncie Tego Samego (ogólności pojęcia, wiedzy), gdzie nie ma już miejsca dla Innego (różnicy). Zamach na metafizykę szeroko interpretowanej Obecności był zarazem rezygnacją z klasycznego paradygmatu podmiotu – kartezjańskiego *cogito*, kantowskiego podmiotu transcendentalnego czy Husserlowskiej świadomości transcendentalnej.

Derrida zdezawuował je i zdekonstruował w oparciu o pismo (*écriture*), rozumiane jako „tekst" będący systemem znaków, które – według niego – niosą jakiekolwiek znaczenia tylko dzięki dzielącym je różnicom i wzajemnemu odsyłaniu do innych znaków językowych. Była to daleko idąca redefinicja koncepcji de Saussure'a; co więcej – nacisk został położony tu na pismo i na tekst, nie zaś na mowę (*parole*), jak ma to miejsce u autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*. Derrida, polemizując i rozprawiając się z logocentryzmem oraz fonocentryzmem, które „dekretowały" prymat obecności (logosu) i mówionego słowa, dowodzi, że wszystko jest tekstem, ponieważ posiada strukturę zasadzającą się na grze różnicujących się znaków. W książce *O gramatologii* zainicjował on gramatologię, czyli naukę o piśmie i jego relacji do mowy, w której obwieścił, że „nie istnieje poza-tekst"[114]. Tym samym Derrida ostatecznie „uśmiercił" podmiotowość (zarówno autora, jak i czytelnika, ale również nadawcy i odbiorcy). Być może teza ta była reperkusją myśli Lacana, kiedy ten oznajmiał, że „symbol pojawia się po raz pierwszy jako morderstwo na rzeczy, którą przedstawia"[115]. W rezultacie – dopowiada autor *O gramatologii* – „nieobecność naoczności – a zatem podmiotu naoczności [...] jest zdecydowanie wymagana; całkowita nieobecność podmiotu i przedmiotu wypowiedzi – śmierć piszącego lub/i zniknięcie przedmiotów, jakie mógł opisać – nie przeszkadzają tekstowi «znaczyć». Przeciwnie, możliwość ta rodzi znaczenie"[116].

Podważenie tożsamości i ujawnienie jej fikcyjnych korelatów zbiega się u Derridy z obwieszczeniem śmierci czy też kresu człowieka, mimo że „imię człowieka jest imieniem owej istoty, która poprzez dzieje metafizyki czy onto-teologii, czyli całej swej historii, śniła o czystej obecności,

113 Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt.

114 J. Derrida: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 217.

115 J. Lacan, *Ecrits. A Selection*, przeł. A. Sheridan, Londyn 1989; cyt. za: B. Choińska, *Interpretacje myśli Jacquesa Lacana – Slavoj Žižek versus Samuel Weber*, [w:] http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614 (dostęp: lipiec 2017)

116 J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997, s. 155–156.

o dającej pewność podstawie, o źródle i zakończeniu gry”[117]. Autor *Głosu i fenomenu* opuszcza tradycyjny transcendentalizm, w którym funkcjonował klarowny rozdział między podmiotem a przedmiotem. Dekonstrukcjonizm jest bowiem ontologią zasadzającą się nie na tożsamości, lecz na różnicy. Tym oto sposobem „podmiot, a już przede wszystkim podmiot świadomy i mówiący, uzależniony jest od systemu różnic i gry różni […] przed różnią nie jest obecny, a zwłaszcza obecny dla siebie […], konstytuuje się jedynie dzieląc się, różnicując, «odwlekając»”[118], przy czym jeśli różnia (*différance*) „jest […] tym, co umożliwia uobecnienie bytu-obecnego, to sama nigdy jako taka nie może się uobecnić. *Différance* nigdy nie oddaje się obecności […]. Nie podpada pod żadną kategorię bytów – obecnych ani nieobecnych”[119].

Ta nowa ontologia (nie)obecności podmiotu reprezentuje wzajemnie odnoszenie się bytów na jednej tekstualnej płaszczyźnie. Na niej też nic nie jest homogeniczne i samoobecne, lecz zawsze „zarażone” iluzorycznością i powiązane z „innością”, która jest warunkiem *sine qua non* istnienia wszelkiej tożsamości. Inność i właśnie tożsamość warunkują się bowiem wzajemnie i determinują swoją (nie)możliwość. W tej sytuacji „czyste *ja*, źródło wszelkiej obecności, sprowadza się […] do jakiegoś abstrakcyjnego punktu w ogóle pozbawionego miąższości, głębi, cech, jakości, własności, trwania, które można by mu przypisać. Tego rodzaju źródło nie ma więc żadnego sensu własnego”[120]. Ten bowiem nie jest obecnością, lecz procesualnością, jest efektem różnicy i powtórzenia oraz dynamiką rozplenienia (*dissémination*). Stąd można powiedzieć, że wszelka tożsamość jest źródłem, które nie jest ani początkiem ani punktem dojścia, i dlatego pozostaje „wygnaną metaforą «ja»”[121]. To rodzaj śladu, który bezustannie się zmienia i przemieszcza, zaś „uobecniając się zaciera, rozbrzmiewając cichnie”[122]…

117 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, dz. cyt., s. 504.

118 J. Derrida, *Pozycje*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, 1998 nr 1–3, s. 298.

119 J. Derrida, *Różnia*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002, s. 32.

120 J. Derrida, *Qual quelle*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, dz. cyt., s. 346.

121 Tamże, s. 348.

122 J. Derrida, *Różnia*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, dz. cyt., s. 50.

11. Tożsamość jako reperkusja różnicy i powtórzenia w filozofii Gillesa Deleuze'a

Po okresie strukturalistycznego *Sturm und Drang* dekada lat 70. okazała się swoistym punktem zwrotnym. Na ten bowiem czas przypada najbardziej radykalny proces wpierw tylko rewizji i krytyki, a pokrótce otwartej już decentracji i dekonstrukcji wszelkiej metafizyki obecności, której fundamentem i wyznacznikiem była tożsamość reprezentowana przez jedność bytu, podmiotu i sfery przedstawienia. Do najbardziej reprezentatywnych rzeczników tej nowej „ontologii" należał Gilles Deleuze, który podobnie jak Jacques Derrida, położył ostatecznie kres apologii tradycyjnie pojmowanej tożsamości, podważając podmiotowość i sytuując *ja* w dryfującym obszarze wielości znaków, albowiem – jak pisał – „nie ma logosu, są hieroglify"[123].

W tak rozumianej rzeczywistości bytu „powierzchnią świata – dowodził Deleuze – rządzą prawa przyrody, [natomiast] w innym wymiarze, wymiarze transcendentalnym [...] bezustannie grzmi wieczny powrót"[124], stanowiący – oczywiście – „echo" i rozwinięcie koncepcji Fryderyka Nietzschego[125], które „dotyczy tego, co nie ma tożsamości, podobieństwa i równości [...], dotyczy tego, co różne"[126]. Jest to zatem pełen ambiwalencji i niejednoznaczności (ponowoczesny) świat spełniający się w rezultacie gry różnicy i powtórzenia, i eliminujący zasadę tożsamości, gdyż wieczny powrót „wyklucza [...] koherencję myślącego podmiotu, myślanego świata oraz Boga poręczyciela"[127]. Przedstawienie, a co za tym idzie, także sama tożsamość są bowiem – według autora *Różnicy i powtórzenia* – „miejscem transcendentalnego złudzenia"[128].

W wydanej w 1980 r. książce *Kapitalizm i schizofrenia 2. Tysiąc Plateau*[129], napisanej przez Gilles Deleuze'a wraz z Félixem Guattarim, znajdujemy kontynuację tych wątków. Pozycja ta nie posiada struktury akademickiego, linearnego wykładu, ale już w samej jej hybrydalnej strukturze znajdujemy zapowiedź nieokiełznanej dekonstrukcji podmiotowości i tożsamości, co egzemplifikuje m.in. budowa i metafora „kłącza"

123 G. Deleuze, *Proust: obraz myśli*, przeł. K. Tarnowski, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 403.

124 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 336.

125 Por. F. Nietzsche, *Tako rzecz Zaratustra*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000.

126 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 336.

127 Tamże, s. 102.

128 Tamże, s. 365.

129 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, przeł. M. Herer, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

(*rhisome*), które jest anty-genealogiczną przestrzenią myślenia i jednocześnie przeciwieństwem modernistycznej i hierarchicznej struktury „drzewa". Kłącze – według autorów *Tysiąc Plateau* „nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, intermezzo"[130]. Deleuze twierdzi, że rizomatyczne są język i pamięć, które kształtują się i zmieniają w przestrzeniach heterogenicznych dyskursów. Dlatego możemy domniemywać, że *ja* to rodzaj podmiotowości rozproszonej i nomadycznej, funkcjonującej w permanentnym procesie stawania się i dookreślania, ponieważ *de facto* – jak precyzuje Deleuze – „podmiot nie istnieje, istnieje natomiast produkcja podmiotowości. Podmiotowość trzeba w pewnym momencie wytworzyć właśnie dlatego, że nie ma podmiotu"[131].

Psychogeneza w ujęciu autora *Różnicy i powtórzenia* to swobodne rozwinięcie psychoanalitycznej myśli Melanie Klein. Deleuze w swojej *Logice sensu*, w rozdziałach poświęconych problematyce oralności i seksualności[132], wyodrębnia na tej drodze kilka faz. Pierwsza to faza „paranoidalnoschizoidalna", będącą swoistym melanżem popędów i obiektów częściowych, po której następuje faza „depresyjna", kiedy to formuje się superego. W momencie, kiedy u człowieka następuje wyraźny rozdział popędu seksualnego od sił destrukcyjnych, mamy do czynienia z integracją. Wtedy też stopniowo pojawia się sublimacja i deseksualizacja libido, zaś podmiot uzyskuje możliwość symbolizowania, znajdując się – jak to określa Deleuze – na „powierzchni mowy". Z drugiej strony nie można też zapominać, że podmiotu nie warunkują same kompetencje językowe, lecz ustawiczny proces konstytuowania się *ja* w ruchu myśli, która ciągle znajduje się w przestrzeni „pomiędzy", gdzie nie ma jakiejkolwiek *arche*, centrum ani hierarchizacji.

Deleuze i Guattari porzucają freudowski model Edypa kierującego się pragnieniem i pożądaniem tego, co niemożliwe, i zastępują go figurą człowieka Schizo. Jest to nomada realizujący się i spełniający w działaniu, nieutożsamiający się z miejscem i czasem, ale dostosowujący się do tu i teraz. Jego tożsamość konstytuuje się i (paradoksalnie) zmienia w procesie deterytorializacji, jest anarchiczna, hybrydalna, efemeryczna i wydziedziczona. Stąd – konkluduje Deleuze – żyjemy dziś w świecie, w którym nie „nie ma podmiotów, lecz pozbawione podmiotu dynamiczne indywidualizacje,

130 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, cyt. za: B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a*, [w:] http://bbogdan.w.interia.pl/Nomadologia.pdf (dostęp: lipiec 2017)

131 Gilles Deleuze, *Un portrait de Foucault*, [w:] *Pourparlers. 1972–1990*, Minuit, Paris 1990, cyt. za: M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006, s. 159.

132 G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, PWN, Warszawa 2011, s. 251, 263.

które tworzą zbiorowe urządzenia”[133]. Podmiot i jaźń – według autora *Logiki sensu* – to zatem twór narcystyczny i poroniony[134], wprawione w ruch pęknięte cogito, które rządzi się prawem nieświadomości[135]...

12. Tożsamość jako *ready-made* i fantazmat w socjologii kultury Jeana Baudrillarda

Kiedy w 1967 r. pojawiło się na rynku wydawniczym *Społeczeństwo spektaklu*[136] – najważniejsza książka francuskiego sytuacjonisty, Guy Deborda – publikacja ta natychmiast wpisała się w bieżący kontekst społeczno-polityczny, a po latach zaczęto ją wręcz traktować jako swoisty manifest pokolenia 1968 r.. Została w niej zawarta analiza alienacji społecznej, która – jak dowodził Debord – źródeł problemu lokalizowała w opresyjnym wpływie i kontroli państwa oraz korporacyjnej opresji mediów oddziaływujących na społeczeństwo za pośrednictwem tekstów i obrazów. Diagnoza ta – co interesujące – stała się może jeszcze bardziej aktualna dziś, w dobie ponowoczesności, kiedy mamy do czynienia z dynamicznym progresem hiperrzeczywistości. Dlatego też kontynuowana i rozwinięta współcześnie przez Jeana Baudrillarda koncepcja „spektaklu”, jako dominanty obowiązującej nie tylko w rzeczywistym, ale też w wirtualnym świecie, okazała się intrygującą i ciekawą poznawczo ideą, która opisuje sposób, w jaki konstytuujące milczącą większość[137] masy społeczne są poddawane tzw. dyktaturze sensu (i) obrazu. W tym reprezentacyjnym reżimie szczególną rolę zajmuje obraz i obrazowanie; świat symulacji ma bowiem stanowić ekwiwalent rzeczywistości i zastępować realne więzi interpersonalne oraz związaną z nimi sferę uczuć oraz emocji. Na miejscu tych ostatnich pojawiają się zatem media artykułujące wirtualność, medialność, teleobecność.

W tak medialnie uporządkowanej i instytucjonalnie zarządzanej rzeczywistości, w której panuje wspomniany prymat kopii i symulakrów[138], „bezpiecznie” spełniają się marzenia oraz potrzeby każdej

133 Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977, cyt. za: B. Banasiak, *U źródeł empiryzmu Gillesa Deleuze`a – David Hume*, [w:] http://bb.ph-f.org/teksty/bb_deleuze-hume.pdf (dostęp: lipiec 2017)

134 Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 169.

135 Tamże, s.282.

136 Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

137 Por. J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s.41.

138 Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.

jednostki, co – według Baudrillarda – ma poświadczać o kresie „człowieka wyalienowanego”[139].

Jedną z nieoczekiwanych konsekwencji zdominowania ludzkiego doświadczania świata przez zapośredniczony elektronicznie obraz i sferę interfejsu jest fakt, że niegdysiejsza, Lacanowska[140] „faza lustra ustąpiła miejsca fazie wideo. Nic nie jest już w stanie uciec przed obrazem, dźwiękiem, przed bezpośrednią, symultaniczną świadomością. Nic już nie dzieje się bez udziału ekranu. To już nie jest lustro. Żywa tożsamość podmiotu zakładała lustro, element refleksji”[141]. Teraz zaś tożsamość stała się elementem sprzęgniętym z multiplikowanymi i cyfrowo generowanymi obrazami, wobec czego nie można się dziwić, że u autora *Ameryki* pojawiła się metafora człowieka *ready made*, zaczerpnięta oczywiście z koncepcji przedmiotu gotowego (1913) Marcela Duchampa[142].

Według Baudrillarda ma to radykalne konsekwencje dla ludzkiej tożsamości, bowiem jednostka *ready made* „nie jest to podmiot, to stało się rodzajem klona. Jego status jest dziwny, jest jak partykuła, cząstka elementarna, molekuła, wolny elektron, monada. Jednostka tego typu nie jest już przedmiotem jakiegoś przeznaczenia”[143].

W rezultacie człowiek, ukształtowany przez telewizyjne wzorce i standardy, poddany podobnej „terapii”, przestaje odczuwać potrzebę oryginalności oraz kontestacji, gdyż „fikcja odmienności” jest już tylko iluzją i towarem z niegdysiejszego, modernistycznego targu próżności. W ten typ unifikującego dyskursu doskonale wpisuje się wypowiedź Andy’ego Warhola, który w jednym z wywiadów powiedział, że „pewnego dnia wszyscy będą myśleć o tym, o czym tylko zechcą i wtedy wszyscy będą prawdopodobnie myśleć identycznie; i wydaje się, że tak się dzieje”[144].

Inność i różnica, które przez tysiąclecia były konstytutywnymi elementami procesu identyfikacji podmiotu, stanowiły wszakże nieodłączny przyczynek do aktywizowania się traumy i/lub alienacji. Teraz natomiast żyjemy w świecie mediacji i symulacji, ponieważ – jak konstatuje Baudrillard – „jesteśmy jedynie epizodycznie przewodnikami sensu, w istocie,

139 J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 68.

140 Por. J. Lacan, *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 4/1987, s. 5–9.

141 Tamże, s. 68.

142 Więcej o Duchampowskiej koncepcji ready-made [w:] R. E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The Mit Press, Cambridge 1977, s. 69–103; w j. polskim [w:] H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J. Buras, WAiF, Warszawa 1986, s. 144–152.

143 J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, dz. cyt., s. 66.

144 K. Goldsmith, *Będę Twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Twój Styl, Warszawa, 2006, s. 35.

w głębi, *stanowimy masę*, przez większość czasu wiodąc życie paniczne i czysto przypadkowe, obok lub poza sferą sensu”[145].

Baudrillardowskie analizy socjologiczne obnażają zatem typ tożsamościowego dyskursu, w którym – w istocie – zatracają się sprzeczności i odmienności. Jednostkowe pragnienia i pożądania realizują się – według autora *Ameryki* – dziś raczej poprzez obsesyjne utożsamienie z bohaterem wirtualnej kreskówki bądź mydlanej opery, co dokonuje się w oparciu o mass media i struktury przedmiotowe (ready-mades), które niwelują destrukcję i odmienność na korzyść sumy i implozji różnic (religijnych, rasowych, społecznych, seksualnych i innych). Jednak ten rodzaj egzystowania w „symulowanej” afirmacji staje się w efekcie przyczyną wtórnej alienacji i – oczywiście – funkcjonuje jedynie w domenie kontroli i inwigilacji, jaką nad telerzeczywistością sprawują korporacyjne światy. Ich wczesne hipostazy możemy wszakże już odnaleźć w powieściach Fiodora Dostojewskiego (Wielki Inkwizytor w *Braciach Karamazow*) czy George’a Orwella (Wielki Brat w *1984*).

145 J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, dz. cyt., s.18.

CZĘŚĆ II

Zarys historii strategii tożsamościowych

w praktykach artystycznych
od modernizmu do postmodernizmu

1. Czas awangardy

Przypadające na drugą połowę XIX stulecia narodziny i inauguracja modernizmu (definiowanego w węższym znaczeniu jako spektrum postaw i kierunków artystycznych) chronologicznie zbiegają się z schyłkiem wielkich oświeceniowych narracji. Te ostatnie – jak zauważa Grzegorz Dziamski – uzurpowały sobie prawo do „legitymizacji autonomicznych sfer czy też dziedzin kultury, jakie wyłoniły się w wyniku rozpadu dawnego mityczno-religijnego obrazu świata; były rodzajem nowoczesnych mitologii, teleologicznie czy też finalistycznie ukierunkowanych”[1]. Zważywszy na mitologiczny i mitograficzny potencjał można formację modernizmu postrzegać także jako jedną z ostatnich wielkich metanarracji, w których koncepcja prawdy i idea wolności – jak dowodzi Lyotard[2] – tworzą swoistą dominantę ze względu na ich nadrzędną i porządkującą naturę. Niezależnie od tego – modernizm był rodzajem dyskursu próbującym stworzyć paradygmat i praktykę działania nie zasadzającą się, jak miało to miejsce wcześniej, na tradycji, ale na wynegocjowanym przez ekspertów micie założycielskim. Punktem odniesienia był dlań ujawniający się kryzys aksjologiczny i cywilizacyjny, natomiast postulatem i kierunkiem – wygenerowanie modelu kultury, która – inspirowana filozofią Schopenhauera i Nietzschego – miała aprobować indywidualizm. Akcentowana w modernizmie specyfika jednostkowości, co może wydawać się zaskakujące, nie była wolna od kryzysu podmiotowości. Jednak kontradykcje i antynomie w strukturze modernistycznego dyskursu często miały dla niego charakter konstytutywny. Dowodzi tego przeciwstawianie kultury elitarnej i popularnej, a także rozliczne strategie różnicowania: sztuki formalistycznej i zaangażowanej, konkretu i abstraktu czy ekspresji oraz konstrukcji[3].

Rodowodu refleksji estetycznej, prowadzonej z perspektywy modernizmu, należy szukać już w pismach teoretycznych Charles'a Baudelaire'a. W słynnym eseju *Malarz życia nowoczesnego* (1863) francuski poeta posługuje się pojęciami *modernité* (nowoczesność) oraz *flâneur* (przechodzień), które staną się później elementami dystynktywnymi dla kondycji i percepcji modernistycznego podmiotu. „Nowoczesność – pisze Baudelaire – jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna”[4]. Symptomatyczne w tej taksonomii

1 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Fundacja Humaniora, Poznań 1995, s. 11.

2 Więcej na ten temat [w:] J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

3 Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP Leopoldinum, Wrocław 1997.

4 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 320.

autora *Kwiatów zła* napięcie pomiędzy tym, co doraźne, i tym, co wieczne; ono bowiem eksponuje napięcie i traumę, które staną się jednym z fundamentalnych lejtmotywów ówczesnej sztuki i wyłaniającej się idei nowoczesności w ogólności.

Większość historyków sztuki przyjmuje za umowną datę narodzin sztuki nowoczesnej rok 1874, kiedy to w paryskim atelier fotograficznym Nadara odbyła się pierwsza wystawa impresjonistów. Głównymi miejscami prezentacji malarstwa impresjonistycznego we Francji był tzw. „Salon Odrzuconych" oraz niezależne pokazy organizowane przez kontestujących Akademię artystów w ramach antyestablishmentowego „Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc." (Stowarzyszenie spółdzielcze artystów malarzy, rzeźbiarzy, rytowników itd.). Na tych zbiorowych wystawach można było zobaczyć obrazy m.in. Édouarda Maneta, Camille'a Pissarro, Claude'a Moneta, Auguste'a Renoira i Edgara Degasa. Od tego też momentu poszukiwania formalne i stylistyczne zaczynają przyspieszać z taką częstotliwością, że kolejne nurty i tendencje w sztuce będą pojawiać się lawinowo i niejednokrotnie synchronicznie.

Formujący się kilkanaście lat później postimpresjonizm nie będzie już koherentnym zespołem artystycznych zjawisk, ale raczej narracją otwartą dla tak różnorodnych indywidualności, jak Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne i Henri Toulouse-Lautrec. Zainicjowane przez nich przewartościowania formalne, zaniechanie idei *mimesis* oraz autoteliczność doprowadziły bowiem do otwarcia się sztuki na deformację i/lub symboliczność, co nie pozostawało bez wpływu na dyscyplinę kompozycji i konstrukcję formy. W kolejnych dekadach xx w. modernizm tylko umocnił się i stał obowiązującym paradygmatem, w rezultacie czego zaczął on z jednej strony akademizować się i muzeifikować, z drugiej zaś – podlegał stopniowej erozji.

Clement Greenberg, najbardziej wpływowy komentator i analityk modernizmu, który zrelacjonował, a bywało, że bronił i na swój sposób zideologizował tę narrację (począwszy od Édouarda Maneta i skończywszy na Jacksonie Pollocku), dowodził[5], że w ostatecznym rozrachunku sztuka musi mieć jakiś wektor i cel. Miała nim być – według niego – samoreferencyjność malarstwa i samorozpoznanie awangardy. Aspekt ten jest szczególnie mocno widoczny w kolejnych radykalnych zwrotach i zawirowaniach modernistycznej opowieści. To właśnie za sprawą kształtującej się w pierwszej i drugiej dekadzie xx w. awangardzie bezpowrotnie zostaje

5 Zob. C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł.. M. Śpik-Dziamska, G. Dziamski, Universitas, Kraków 2006 oraz [w:] S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

zredefiniowany paradygmat sztuki modernistycznej[6], co przejawiło się m.in. włączeniem w jej obręb na pozór zupełnie odmiennych i osobnych zjawisk artystycznych. I rzeczywiście – w sensie stylistycznym nic nie łączy ze sobą kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu, konstruktywizmu i dadaizmu. Awangarda jest bowiem przede wszystkim reperkusją nowego myślenia o sztuce. Jest to dyskurs symultaniczny, diachroniczny i rozgrywający się w całej Europie[7]. Mimo że przybywające z roku na rok nowe ośrodki oraz miejsca sztuki były rozpoznawalnym *signum temporis*, awangarda nie spajała ich i nie jednoczyła się jako całość ani nie przemawiała jednym głosem. Można przyjąć raczej, że ta uniwersalna narracja jest raczej polifonią najbardziej różnorodnych postaw. Zamiast estetycznej homogeniczności wagi nabiera nowatorstwo, krytyczność czy nawet niekiedy wręcz pogarda wobec historycznych i aktualnych kanonów. Artyści włączają się także w społeczną i technologiczną dysputę, a wreszcie istotnego znaczenia w dyskursie sztuki nabiera także refleksja teoretyczna. I jakkolwiek w ramach awangardy ujawniają się coraz to nowe koncepcje artystycznego dzieła i sztuki jako całości, to jednak w dużej mierze są one efektem przyjęcia nowej postawy i strategii artystycznego podmiotu.

Nie można zapominać, że tożsamość artysty w tych dramatycznych czasach (I i II wojna światowa) jest poddawana permanentnej próbie, weryfikacji i fluktuacji. Podmiot nie może spocząć w miejscu, ponieważ wszelkie „centra" lada moment mogą okazać się „peryferiami". Sytuacja ustawicznej niepewności i niestabilności sprawia, że każdy artysta musi wykazywać się otwartością i samoświadomością. Dlatego można przyjąć za Halem Fosterem, że awangarda, „jak dobry podmiot, jest sama świadoma tego, że rozpoznaje represje i przepracowuje traumę"[8], gdyż powstaje „w efekcie opóźnionego działania, które eliminuje każdy prosty schemat przed i po, prostą zależność przyczyny i skutku, oryginału i powtórzenia. Zgodnie z tą analogią praca awangardy nigdy nie zyskuje historycznej wagi czy pełni znaczenia w pierwszej instancji. Okazuje się to niemożliwe, ponieważ awangarda ma charakter traumy – to luka w symbolicznym porządku tamtego czasu, który nie był na nią przygotowany, nie mógł jej pojąć, pojąć bezpośrednio, nie zmieniając własnej struktury"[9].

Rewolta pierwszej historycznej awangardy wyczerpuje swój potencjał jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, chociaż jej pauperyzacja

6 Zob. więcej [w:] R. W. Kluszczyński, *Awangarda – rozważania teoretyczne*, UŁ, Łódź 1997.

7 Zob. typologie awangardy [w:] S. Morawski *Awangardy XX wieku – dawna i nowa*, „Miesięcznik Literacki", 1975, nr 3, a także: F. Popper, *Art – Action and Participation*, London 1975.

8 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 54.

9 Tamże.

i alienacja dopełni się dopiero w połowie lat 50. XX w. Wtedy bowiem wraz z działaniami performatywnymi i procesualnymi (happening, fluxus, sztuka kinetyczna), rozwojem mass-mediów i ponowną lekturą Marcela Duchampa (pop-art) oraz działaniami metaartystycznymi (sztuka konceptualna) pole artystyczne eksploduje zjawiskami, które łącznie zdefiniowane zostaną jako antysztuka i neoawangarda. Od tego momentu tracą na znaczeniu wszelkie paradygmaty, a kwestie estetyczne i formalizm przestają odgrywać zasadniczą rolę. Jednak losy drugiej awangardy będą jeszcze krótsze i bardziej dojmujące. Powojenną neoawangardę spotka bowiem ten sam los, co historyczną awangardę. Koniec końców stanie się ona zaczątkiem nowej traumy i ostatecznego rozmontowywania modernizmu.

1.1 Ekspresjonistyczna *persona* na drodze od ekstazy do melancholii

Ekspresjonizm był pierwszym dwudziestowiecznym kierunkiem w sztuce, u którego założeń legła radykalna próba podważenia dokonań artystycznych poprzedników. Ich autorzy zanegowali modernistyczny estetyzm impresjonizmu, mimetyzm naturalizmu i kubistyczne oraz konstruktywistyczne inklinacje postimpresjonizmu Cézanne'a. Z drugiej znów strony – co może wydawać się nieco paradoksalne – rzecznicy ekspresjonizmu chętnie przyznawali się do powinowactwa z wielkimi indywidualnościami schyłku XIX w., które bazowały przede wszystkim na własnej intuicji i nie identyfikowały się z jakimikolwiek tendencjami czy programami teoretycznymi. Tę właśnie grupę twórców postrzega się dziś jako prekursorów ekspresjonizmu. Subiektywizm, ekspresja barwy, rysunkowość i – niekiedy – pewien turpizm oraz tragizm pozwalają zakwalifikować do protoekspresjonizmu dojrzałą część dorobku twórczego Vincenta van Gogha (*Autoportret z zabandażowanym uchem i fajką*, 1889), Paula Gauguina (*Nigdy więcej*, 1889), Henriego de Toulouse-Lautreca (*Toaleta*, 1889), Jamesa Ensora (*Autoportret wśród masek*, 1899) oraz Edwarda Muncha (*Krzyk*, 1893).

Początki ekspresjonizmu związane są z działalnością krytyczną, jaka miała miejsce od 1905 r. na łamach niemieckiego czasopisma „Die Erde", a także z funkcjonowaniem nowopowstałych ugrupowań artystycznych – „Die Brucke" (1905) oraz „Der Blaue Reiter" (1911)[10]. Z czasem ruch ten znalazł swoich propagatorów także w Belgii, Anglii, Szwajcarii, Hiszpanii oraz w Polsce. Wyłaniający się z ekspresjonizmu typ dyskursu nie ograniczał się tylko do poszukiwań nowego estetycznego paradygmatu, ale

10 Więcej na ten temat [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu*, (red.) L. Richard, przeł. D. Górna, WAiF, Warszawa 1996.

był społeczną krytyką i zjadliwym komentarzem do otaczającej rzeczywistości. Nic w tym zresztą dziwnego, ponieważ ekspresjoniści wystąpili wobec szerokiego kryzysu, w jakim pogrążył się świat na przełomie XIX i XX w., a później w obliczu wojny światowej i ekonomicznego impasu. Towarzyszyły temu z jednej strony postępująca industrializacja i zmiany geopolityczne w Europie, z drugiej zaś – narastające patologie systemu politycznego, ubożenie społeczeństwa i formowanie się grup żyjących na społecznym marginesie.

Ekspresjoniści – działając w domenie sztuk wizualnych, literatury, teatru oraz filmu – postulowali odnowę kultury, której nowy paradygmat powinien – według nich – kontestować skompromitowany system mieszczański oraz podważać porządki władzy i wiedzy, jednocześnie gloryfikując bunt, krytyczność i indywidualizm. Rzecznicy ekspresjonizmu – podobnie jak to będzie mieć miejsce w przypadku dadaizmu i innych nurtów pierwszej awangardy – nie stworzyli jednolitej i koherentnej teorii sztuki. Konceptualnie najbliżej im było do pesymizmu dziejowego Schopenhauera, indywidualizmu Nietzschego i intuicjonizmu Bergsona. Z kolei ich praktyka artystyczna została ufundowana na krytyce impresjonizmu i naturalizmu oraz zastosowaniu specyficznej estetyki, w ramach której nagminnie stosowano deformację. Ta ostatnia dotyczyła zarówno elementów ikonograficznych, jak leksykalnych i składniowych. Ponadto do palety często wykorzystywanych środków należały kontrastowość, strukturalność formy, oniryczność oraz skłonność do karykaturyzacji i prymitywizmu.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w przytłaczającej większości dzieła ekspresjonistów – w przeciwieństwie do kubistów czy konstruktywistów – nie wchodziły w dialog z problematyką medium i nie reflektowały zagadnień czysto formalnych. Artyści i teoretycy ekspresjonizmu w głównej mierze eksplorowali tematy społeczne i egzystencjalne. Dlatego pojawia się w tym nurcie prymat antropologii nad semantyką. Zamiast tradycyjnej estetyki, preferującej piękno i harmonię, spotykamy brzydotę i rozkład (Oskar Kokoschka, *Czerwone jajko*, 1940). Bohaterowie i modele ekspresjonizmu są figurami zdeterminowanymi przez świadomość własnych ograniczeń, kruchość i śmierć (Emil Nolde, *Adam i Ewa wygnani z raju*, 1919). W tym świecie przedstawionym – a było to już po opublikowaniu kluczowych prac Zygmunta Freuda – rządziła się podświadomość i halucynogenność, (*Golem*, reż. Paul Wegener i Carl Boese,1920 r.; *Nosferatu – symfonia grozy*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), a także groteska i depresja (Emil Nolde, *Pogrzeb*, 1915). Ekspresjoniści – jak pisze Bożena Kowalska – „głosili zasadę wszechwładności uczuć. Stąd nieokiełznana żywiołowość ich sztuki i niczym nie ograniczona swoboda w kształtowaniu form i stosowaniu barw. Demontowali przeżycia ludzkie w ich najwyższym napięciu, od ekstatycznej radości czy od rozpasania do melancholii i rozpaczy,

wyobrażając ludzi w egzaltowanych pozach i o histerycznej mimice”[11]. Dowodzi tego zresztą ogromna ilość autoportretów, portretów oraz aktów, które wyszły spod rąk ekspresjonistów (Egon Schiele, *Autoportret*, 1912; *Siedząca dziewczyna*, 1917) w przeciwieństwie do malarstwa pejzażowego czy zdecydowanie rzadko podejmowanych studium nad martwą naturą.

Ekspresjonistyczny podmiot konstruował swoją tożsamość na sposób teatralny. Musiał on spełniać określone role, uwzględniające takie funkcje, jak profetyczność, wizyjność czy dramaturgiczność. Tylko za ich pośrednictwem mógł on artykułować własne „ja” i jego potencjalną duchowość.

1.2 Rewolta, prowokacja i profetyczność futurystycznego podmiotu.

Kiedy w 1909 r. w paryskim dzienniku „Le Figaro” został opublikowany pierwszy *Manifest futuryzmu*, Filippo Marinetti nie traktował go wówczas jako kolejnego kierunku artystycznego w literaturze i sztuce. Intencją włoskiego poety nie było bowiem reformowanie kultury ani jej odnowa. Intencje Marinettiego były daleko bardziej rewolucyjne i rozumiał on przez futuryzm ideologię i „wirus” przewrotu, które miały tchnąć zupełnie nowego ducha w konserwatywne społeczeństwo. Autorzy manifestu i inicjatorzy ruchu futurystycznego we Włoszech kładli nacisk na to, aby sztuka i literatura systemowo zmieniły dotychczasowe oblicze rzeczywistości kulturowej, a następnie stały się immanentną częścią codziennego życia. W procesie tym istotną rolę miał odegrać kult nowoczesności i modernizacji, który skądinąd wpisywał się w zachodzący wówczas na świecie gwałtowny rozwój cywilizacji technicznej.

Manifest futuryzmu natrafił na podatny grunt i nie trzeba było długo czekać na dalszy rozwój wydarzeń. Wkrótce kolejni artyści – Umberto Boccioni, Carlo Carrà oraz Luigi Russolo – na scenie turyńskiego Teatro Chiarella wystąpili z własnym *Manifestem malarzy futurystów* (1910), który dekretował nowe rozumienie sztuki. Jednym z jej symboli stał się samochód wyścigowy, który „ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do wężów o ognistym oddechu… ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki”[12]. Podobne wątki pojawiają się także u Fernanda Légera, który bez ogródek przyznawał: „Wojna wtrąciła mnie, jako żołnierza, w serce

11 B. Kowalska *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Arkady, Warszawa 1989, s. 38.

12 F.T Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, pod red. E. Grabskiej i H. Morawskiej, PWN, Warszawa 1977, s. 147–148. Cyt. za: N. Lynton, *Futuryzm*, [w:] T. Richardson, N. Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, WAiF, Warszawa 1980, s. 156.

mechanicznej atmosfery. Tu odkryłem piękno fragmentu. Wyczułem nową rzeczywistość w szczegółach maszyny, w pospolitych przedmiotach, próbowałem odnaleźć wizualną wartość tych fragmentów w naszym współczesnym życiu”[13].

Ta nowa i zaskakująca – najczęściej technologiczna – symbolika była manifestacyjnym zaprzeczeniem tradycyjnego paradygmatu estetycznych wartości, który w nowej wersji miał być z założenia amoralny, antyakademicki i prowokacyjny. W futurystycznych tekstach i obrazach afirmowano „prędkość”, „militaryzm” i „świat maszyn”, jakkolwiek – paradoksalnie – dostrzegano także zagrożenia, jakie może nieść z sobą „terror zbuntowanych maszyn”. Artyści i teoretycy tego nurtu opowiadali się za nowym modelem człowieka i kładli nacisk na jego dostosowanie w procesie technologicznych transformacji. Stąd też zwraca uwagę profetyzm i antycypacja futurystycznych wizji, których zadaniem było m.in. wykreowanie wizji stechnicyzowanego (i po części militarnego) społeczeństwa. Dlatego w myśl tej zasady – uczestnicy życia społecznego powinni partycypować w polityce, co najlepiej egzemplifikował udział Włodzimierza Majakowskiego w ruchu bolszewickim, a także opowiedzenie się Marinettiego po stronie włoskiego faszyzmu.

W futurystycznej doktrynie decydujący okazywał się pragmatyzm i dlatego nie było w niej miejsca na religię, chociaż bez wątpienia hasło „miasto, masa, maszyna” było artykulacją utopii, której apokaliptyczność znalazła później swój złowieszczy wyraz w słynnym filmie Fritza Langa *Metropolis* (1927). Generalnie jednak – futuryzm odrzucał wszelką metafizykę i zdecydowanie opowiadał się za walorami materializmu, których przejawy dostrzegał zarówno w naturze (żywa, organiczna materia), jak i w cywilizacji (aglomeracja, samochód, radio, kinematograf).

Futuryści, jako bodaj pierwsi artyści sztuki nowożytnej, próbowali oddać w sztuce procesualność – zarówno przedmiotu (Giacomo Balla, *Szybkość samochodu*, 1913), jak i podmiotu (Marcel Duchamp, *Akt schodzący po schodach nr 2*, 1912). Znamienne jest, że futurystyczny podmiot najczęściej osadzony jest w przestrzeni publicznej wielkich aglomeracji, gdzie zostaje włączony w krwiobieg relacji i w efekcie poddany permanentnym przemianom, co zazwyczaj skutkuje depersonalizacją jednostki. W tak rozumianej kulturze na znaczeniu traci niepowtarzalność i indywidualizm, ponieważ – jak pisał Bruno Jasieński – „sztuka nie jest pamiętnikiem skądinąd może ciekawych przeżyć wewnętrznych artysty”, natomiast

13 Cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa1986, s. 184.

„przeżycia artysty są jego własnością prywatną”[14]. Kluczowe – i dla futuryzmu idiomatyczne – są zatem „tłum, motłoch, kanalizacja i miasto”[15].

W rezultacie tożsamość stała się dla futurystycznego podmiotu maską, która była „teatralnym” elementem (niejednokrotnie intuicyjnie) prowadzonej gry z kulturowymi kliszami. To sprawiło, że łatwo uzurpował on sobie prawo do ironicznego dystansu, pogardy, seksizmu czy szowinizmu. Marginalizacja tego, co „uświęcone”, tradycyjne bądź liryczne, była więc w futuryzmie immoralną strategią podmiotu wyznającego zasadę „słów na wolności” i uwolnionego z rygorów semantyki i składni. Należy dodać, że bufonada, maskarada i ekstrawagancja – tak często stosowane podczas wystąpień futurystów, a później również przez dadaistów z zurychskiego Cabaret Voltaire – były również, poza próbą prowokacyjnego zaistnienia samego ruchu, poszukiwaniem nowych (performatywnych) środków wyrazu i formowaniem zbiorowego (bądź anonimowego) podmiotu dzieła. A to stanie się po wielu latach niepisaną tradycją happeningu oraz Fluxusu.

1.3 Język kubizmu i abstrakcjonizmu jako eliminacja podmiotu na rzecz idei.

Dzieje dwudziestowiecznych awangard to historia konfrontowania i negocjowania idei przedstawienia. Stąd też przytłaczająca większość narracji, które zainicjowały zarówno modernistyczny jak i postmodernistyczny dyskurs sztuki, zasadzała się – jak pisał Lyotard – na „zawrotnej pracy kwestionowania reguł obrazu i opowiadania”[16].

Kubizm, zapoczątkowany we Francji przez Pabla Picassa i Georges’a Braque’a, stanowił drastyczne przekroczenie zasad cézanne’owskiego postrzegania przedmiotu. Ślady tej transgresji są już widoczne na pierwszym kubistycznym obrazie – *Panny z Awinionu* (1907) Picassa – gdzie widzimy ewidentną próbę wykreowania nowej koncepcji przestrzennej. Zgodnie z nią – artysta odrzucał reguły perspektywy, zaś bryłę poddawał dekonstrukcji i artykułował ją w formie zgeometryzowanych elementów strukturalnych. Strategia ta, jakkolwiek była wyrazem buntu wobec obowiązujących zasad i prowokacją wymierzoną w akademickich krytyków oraz mieszczańską publiczność, w istocie zmierzała przede wszystkim do zredefiniowania obowiązującego od renesansu prymatu iluzjonizmu.

14 *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 21.

15 Tamże, s. 22.

16 J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, s. 58, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, (red.) R. Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

Kubizm po raz pierwszy w dziejach sztuki nowożytnej postulował zdecydowanie konceptualną percepcję przedmiotu. Świat przedstawiony był w nim rezultatem synchronicznego i symultanicznego oglądu dokonywanego przez podmiot. Co więcej – podmiot ten miał z założenia być czymś w rodzaju szerokiego spektrum różnych punktów widzenia, które odzwierciedlały wieloaspektowość rzeczywistości. Zadaniem artysty było zatem subiektywne wyartykułowanie jej złożoności poprzez prezentację „konfliktu wyglądów". Na płaszczyźnie formalnej służyła temu „zmienność ujęć przestrzennych, mieszanie się i nakładanie na siebie planów, rozbijająca wzrokowe nawyki ostrość kolorów"[17].

W odrzucaniu mimetyzmu i podnoszeniu rangi konceptualnej refleksji w praktyce artystycznej jeszcze bardziej radykalni od kubistów okazali się być abstrakcjoniści, którzy wyeliminowali w sferze przedstawienia jakiekolwiek odniesienia do form i figur funkcjonujących w otaczającej rzeczywistości. Za prekursora odwrotu od realizmu i autora pierwszej abstrakcyjnej pracy w dziejach współczesnego zachodniego malarstwa uważa się Wassily'ego Kandinsky'ego. Ten rosyjski malarz, ale także wybitny teoretyk, już od 1910 r. tworzył prace w stylu, który utorował drogę wielonurtowości nieprzedstawiającego malarstwa. Refleksja krytyczna Kandinsky'ego w swoich głównych tezach była warunkowana metafizycznie. Artysta w swojej pierwszej rozprawie teoretycznej *O duchowości w sztuce* (1912)[18] uwypuklał rolę twórczej intuicji, którą definiował jako „konieczność wewnętrzną". Miała ona być – według niego – duchowym i abstrakcyjnym determinantem wszelkiej twórczej aktywności na przestrzeni wszystkich epok i „bramą" do transcendencji. W tym rozumieniu indywidualna podmiotowość artysty wyrażała się poprzez organizację tego, co duchowe, i co tworzy strukturalną kompozycyjnie jedność.

Myśl estetyczna i filozofia sztuki Kandinsky'ego nie były w Rosji zjawiskiem odosobnionym. Malarstwo bezprzedmiotowe i w pełni autonomiczne pozyskiwało wówczas coraz większe rzesze zwolenników. Dość przypomnieć, że pierwsze obrazy Michaiła Łarionowa, powstałe około 1911 r. i reprezentujące tzw. łuczyzm (rajonizm) były podporządkowane wyłącznie prawom „koloru i jego transpozycji na płótnie"[19].

Paradoksem ówczesnej sztuki nieprzedstawiającej jest fakt, iż powstawała ona w realiach wielkich politycznych zmian, w przededniu wybuchu I wojny światowej, a później przewrotu Lenina i rewolucji bolszewickiej. Co znamienne – przytłaczająca większość artystów związanych

17 M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, WAiF, Warszawa 1986, s. 238.

18 Por. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996.

19 C. Gray, *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922*, London 1962, cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973, s. 50.

z kształtującym się wówczas ruchem konstruktywizmu opowiedziała się po stronie rewolucji. „Tylko my, artyści nowego świata – pisał Mikołaj Punin w imieniu twórców awangardy rosyjskiej – jesteśmy w stanie zmienić świat, albowiem nie pozwoliliśmy treści zawładnąć sobą, zdeprawować się pragnieniem życia, rozkoszy, obserwacji i opisu…”[20].

Konstruktywizm – mimo że generalnie odrzucał wartości symboliczne, zakładał stosowanie dyscypliny formalnej i postulował ograniczanie się do ascetycznych form geometrycznych – nigdy nie był zjawiskiem jednorodnym. Część artystów – np. Kazimierz Malewicz, Nahum Gabo czy Antoine Pevsner – opowiadało się za sztuką czystą i nieutylitarną. Inni z kolei – Władimir Tatlin, Aleksander Rodczenko i El Lissitzky – określający się jako tzw. produktywiści, hołdowali ideom utylitaryzmu, współpracowali z przemysłem i dopuszczali w sztuce kontekst ideologiczny. Dla tych ostatnich – jak zauważa Stefan Morawski – „artysta to agitator produkujący rzeczy przeznaczone dla odbiorcy masowego”[21].

Strategia ta nie znalazła jednak szerszej społecznej akceptacji. Koncepcje konstruktywistów prezentowały bowiem estetykę dalece oderwaną od rzeczywistości i koncentrującą się przede wszystkim na zagadnieniach formalnych, a zwłaszcza na wzajemnym oddziaływaniu i przenikaniu się form. Poza tym nie mniej istotnym tematem estetycznej refleksji były indywidualne eksperymenty artystów badających relacje zachodzące pomiędzy medium a samym dziełem czy w skrajnych przypadkach – stosunki i napięcia między porządkiem *przedstawionego* a *realnego*. Aspekt ten stał się na przykład przedmiotem refleksji malarskiej i teoretycznej Władysława Strzemińskiego (1893–1952), czemu dał wyraz w słynnych *Powidokach* (1948–49) oraz w *Teorii widzenia* (1958) i postulatach unizmu inspirowanego kubizmem, puryzmem i neoplastycyzmem.

Z dzisiejszej perspektywy – najbardziej radykalnym gestem konstruktywizmu była prezentowana w Moskwie (1921) wystawa Aleksandra Rodczenki, zatytułowana *5 × 5 = 25*. Artysta, który już wcześniej zrezygnował z malarstwa przedstawiającego, tym razem pokazał publiczności trzy równowymiarowe i monochromatyczne obrazy, namalowane trzema podstawowymi barwami: czerwoną, żółtą i niebieską. W zamyśle Rodczenki miało to być wyrzeczenie się i/albo demaskacja malarstwa, a bez wątpienia – podważenie czy wręcz zniesienie idei przedstawienia. W cyklu tym wszelka gestualność, podmiotowość i indywidualność podlega zaniechaniu, a jednocześnie triumfalnie afirmowana jest idea malarstwa, które samo się uzasadnia. Ten autoreferencyjny trop zostanie podjęty

20 M. Punin, *O formie i treści*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAiWPN, Universitas, Kraków 1998, s. 434.

21 S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, pod red. S. Morawskiego, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s.88.

także przez Kazimierza Malewicza, choć jego dyskursywne konsekwencje zostaną trafnie odczytane dopiero kilkadziesiąt lat później w dobie minimalizmu.

1.4 Malewicz i Mondrian, czyli bezprzedmiotowy szyfr transcendencji

Konstruktywizm, odnotowujący największą popularność na przestrzeni drugiej i trzeciej dekady xx w., był bezspornie wiodącym nurtem rosyjskiej awangardy. W obrębie jego oddziaływania znaleźli się najwybitniejsi, chociaż bardzo różniący się lub zantagonizowani artyści, jak Aleksander Rodczenko, Natalia Gonczarowa, Michaił Łarionow, Paweł Fiłonow, Władimir Tatlin, El Lissitzky Lubow Popowa i Kazimierz Malewicz. Twórczość tego ostatniego – mimo ewidentnych podobieństw stylistycznych do wymienionych twórców – pozostaje jednak zjawiskiem osobnym. Co więcej – artysta ten, m.in. z racji polskiego pochodzenia i niechęci do bolszewickiej dyktatury, czuł się wyalienowany w radzieckiej rzeczywistości. Jego mistyczne predylekcje, wyrażane zarówno w sztuce, jak w tekstach teoretycznych, także nie wpisywały się w obowiązujący paradygmat propagandyzmu.

Malewicz od młodości interesował się teorią względności, nieeuklidesową geometrią, gnozą i teozofią. Był świetnie obeznany z pismami Bergsona, Schopenhauera, Nietzschego oraz Freuda. Nieobca była mu kultura bizantyńska, a w szczególności pasjonował się problematyką sakralnego malarstwa. To właśnie studia nad ikoną stały się dlań jednym z kluczowych przyczynków do postrzegania sztuki jako równoprawnego z filozofią narzędzia poznania „tajemnicy bytu" [22]. Malewicz, poszukując „duchowej natury rzeczywistości", około roku 1915 wypracował własny system, który miał scalać jego założenia filozoficzne i estetyczne. Suprematyzm, bo o nim tu mowa, postulował oderwanie sztuki od narracji i przedmiotowości na rzecz „czystego artystycznego odczucia" kosmosu, artykułowanego za pośrednictwem prostych geometrycznych form wpisanych w pustkę białego monochromu. Tożsamość podmiotu – według autora *Świata jako bezprzedmiotowości* (1927) – miała się manifestować jako bezprzedmiotowe odczucie otaczającej nas kosmicznej energii, będąc zarazem jedynym autentycznym i fundamentalnym dla jednostki przeżyciem metafizycznym. W tym niepowtarzalnym doświadczeniu „Bóg, Dusza, Życie, Religia, Technika, Sztuka, Nauka, Intelekt, Wizja świata,

22 Zob. Kazimierz Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość*, Dessau 1927, [w:] A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Universitas, Kraków 2002.

Praca, Ruch, Przestrzeń, Czas = 0"[23]. Zero – w rozumieniu Malewicza – jest pustką, którą można interpretować jako figurę stanowiącą odpowiednik istoty i podstawy rzeczywistości, co nasuwa pewne analogie z grą formy i pustki w buddyjskiej tradycji sutr.

Malewiczowskie doświadczanie rzeczywistości jest synkretycznym doświadczeniem jedności i harmonii kosmosu o wyraźnie gnostyckiej proweniencji. Jednakże dla samego artysty był to też rodzaj pozajęzykowego dyskursu, w którym nie zdają egzaminu tradycyjne narzędzia poznawcze. Dlatego Malewicz w swoich pismach uwypuklał rangę intuicji, gdyż „istota rzeczywistości, z uwagi na swój charakter (nieciągły, alogiczny) nie może być [...] poznawana za sprawą doświadczenia zmysłowego i intelektualnego"[24].

Ikonicznymi desygnatami teorii Malewicza były jego suprematystyczne realizacje malarskie, które powstawały od 1915 r. Najbardziej spektakularnym tego przykładem jest obraz znany pod tytułem *Czarny kwadrat na białym tle*, określany później przez artystę jako „atom malarstwa" i „jednostka podstawowa". „Czarny kwadrat na białym tle był pierwszą formą wyrażającą doznanie nieprzedmiotowości: kwadrat = wrażenie, białe tło = »nicość« poza tym wrażeniem"[25]. Praca ta była doskonałą egzemplifikacją bezprzedmiotowości, ponieważ czarny kwadrat do niczego nie odsyła, jest całkowicie autoteliczny. Podobne zerwanie z przedmiotowością ma miejsce w wielu innych pracach z tego okresu, w których pojawia się nie tylko kwadrat, ale również figury pochodne – np. prostokąt, koło bądź krzyż. Swoistą klamrą tzw. białego okresu w twórczości Malewicza jest powstały w 1919 r. *Biały kwadrat na białym tle*, będący jednocześnie kresem malarstwa (rozumianego jako teologia w kolorze) i metaforycznym uniwersum filozofii.

Suprematystyczna utopia była reperkusją maksymalizmu i romantyzmu Kazimierza Malewicza. Jego twórcza postawa i stosowane przezeń strategie cechowały się ascetyzmem i bezkompromisowością artysty, ponieważ „tylko w absolutnym tworzeniu wypełnia on swoje prawo. A stanie się to możliwe wtedy, gdy wszystkie nasze sztuki oczyścimy z mieszczańskiej idei tematu i gdy nauczymy świadomość tego, by przestała traktować przyrodę jako zbiór realnych rzeczy i form, a zobaczyła w niej materiał, substancję do sporządzania form nie mających nic wspólnego z naturą"[26].

23 Kazimierz Malewicz, *Suprematystyczne zwierciadło*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 178.

24 Cyt. za: P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją*, WUiAM, Poznań 1993, s. 50.

25 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 74.

26 K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, przeł. E. Feliksiak, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s.160.

Możemy domniemywać, że Malewiczowska geometria to symbol i epifania wiecznej energii. Dlatego nie może dziwić, że kiedy w latach późniejszych w twórczości artysty nastąpił powrót do figuracji, ten, zamiast podpisu, sygnował swoje obrazy ikoną czarnego kwadratu.

Postulat ikonograficznego szyfrowania transcendencji odnaleźć możemy również w założeniach neoplastycyzmu, które w drugiej dekadzie xx w. sformułował holenderski malarz Piet Mondrian na łamach czasopisma „De Stijl". Artysta ten, odwołując się do idei „sztuki czystej" i będącej „bezpośrednią formą Uniwersalnego"[27], dowodził, że współczesny człowiek posiada wystarczające kompetencje i świadomość, aby abstrahować od tego, co jednostkowe i widzialne, i w konsekwencji móc przejść do formułowania „istoty" (absolutu) oraz praw ogólnych. Takie przejście od myślenia przedmiotowego do czystej abstrakcji umożliwiał w malarstwie język geometrii. Stąd neoplastycyzm – jak dowodził Mondrian – „nie może się posługiwać formami pochodzącymi z naturalnej, konkretnej rzeczywistości, choć i one zawsze w jakimś stopniu wyznaczają lub przynajmniej zawierają w swym wnętrzu pierwiastek uniwersalny. Neoplastycyzm nie będzie uwzględniał tego, co jest w wyglądzie rzeczy jednostkowe, innymi słowy – naturalnej formy i koloru. Przeciwnie, winien on odnajdować swój wyraz w abstrakcji formy i koloru, to znaczy w linii prostej i jasno określonej barwie podstawowej"[28].

W neoplastycznym rozumieniu obraz winien być lustrem odbijającym uniwersalne zasady „prawdziwej rzeczywistości i prawdziwego życia"[29], które – dzięki sztuce – mają godzić dialektyczną walkę przeciwieństw (męskie/żeńskie, pasywne/dynamiczne, duch/materia). Na planie obrazowym konstrukcję tę reprezentują pion i poziom. Unieważnienie reprezentacji w sztuce nieprzedstawiającej ma, jak widać, podłoże filozoficzne i jest wyrazem dualistycznej wizji rzeczywistości, która była inspirowana filozofią Platona oraz Hegla. Jednocześnie – co nie jest bez rzeczy – pion i poziom konstytuują niejako emblematyczną dla modernizmu strukturę siatki, będącą odpowiednikiem autotelicznej i autonomicznej przestrzeni. „Mondrian i Malewicz – pisze Rosalind Krauss w eseje poświęconym „siatce" – nie dyskutują o płótnie, pigmencie, graficie czy innej formie materii. Mówią o Bycie, Intelekcie czy Duchu. Z ich punktu widzenia siatka to schody do Uniwersalnego"[30].

27 Piet Mondrian, cyt. za: B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 120.

28 Piet Mondrian, cyt. za: A. Turowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [w:] *Kolekcja zdarzeń*, katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2009.

29 A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973, s. 85.

30 R. Krauss, *Siatki*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s.18.

1.5 Kryzys znaku i gra tożsamości w twórczości Marcela Duchampa

Kiedy w 1915 r. kilku byłych emigrantów wojennych w Zurychu zainicjowało ruch dadaistyczny na łamach czasopisma „Cabaret de Voltaire", zapewne nikt nie spodziewał się, że ruch ten wywrze bezprecedensowy wpływ na dzieje nie tylko samej sztuki, ale współczesnej kultury w ogólności. Jakkolwiek czasookres trwania dadaizmu to zaledwie kilka lat (1915 – 1922), przy czym strefa jego wpływów ograniczała się do Szwajcarii, Niemiec, Francji oraz Stanów Zjednoczonych, zainaugurowana rewolta doprowadziła do trwałego przesunięcia granic sztuki i estetyki. Raz dokonana transgresja w konsekwencji spowodowała fundamentalną zmianę w dyskursie – odtąd bowiem immanentną częścią artystycznych praktyk i przestrzeni twórczego działania mogła stać się otaczająca rzeczywistość, a wraz z nią świat ludzi i przedmiotów.

Najwybitniejszymi reprezentantami dadaizmu byli m.in. Hugo Ball, Tristan Tzara, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst i Kurt Schwitters. Artyści ci dokonali zerwania z tradycją i akademizmem, opowiadali się za swobodą wypowiedzi oraz dowolnością w wyborze medium i kontekstu, w jakim powstaje artystyczny przekaz. Afirmowana przez nich i niczym nie krępowana wolność przyczyniła się do zmiany tożsamościowego paradygmatu artysty (autora), który mógł odtąd wykorzystywać w sztuce tzw. „przedmioty gotowe" (*ready-mades*) oraz dopuszczać do artystycznego procesu sploty koincydencji, nie bacząc na ich przystawalność, logikę bądź absurdalność. W tym kontekście nie może zatem dziwić fakt, że nawet sama nazwa pojęcia dadaizm wzięła się z przypadkowo odnalezionego w słowniku Larousse'a słowa „dada", które w języku francuskim oznacza „konika" albo „zabawkę".

Przedmioty codziennego użytku oraz przypadek, jako nieodłączne elementy życia, zostały przez dadaistów arbitralnie włączone w praktykę działania i stały się elementami artystycznej strategii i ingerencji w realny świat. Dadaizm stawiał sobie za cel holistyczne postrzeganie rzeczywistości i włączanie w obieg kultury wszystkich możliwych komponentów, także tych, które do tej pory uważano za nieestetyczne i nieprzystające do platońskiej i arystotelesowskiej teorii sztuki opartej na kategoriach piękna i *mimesis*. Stąd też trudno nie zgodzić się z André Bretonem, że w istocie „dadaizm jest stanem umysłu"[31]. I jakkolwiek w postawie tej niewątpliwie możemy dopatrywać się intelektualnej prowokacji, dada faktycznie „sprowadzając niejako sztukę z powrotem do punktu zerowego, utożsamia

31 A. Breton, *Dada Manifesto*, „Littérature" nr 13, 1920, przeł. H. Andrzejewska [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, (red.) T. Richardson, N. Stangos, WAiF, Warszawa 1980, s. 183.

ją i zrównuje z samym życiem; bazuje na koincydencji sztuka-życie. […] Punkt ciężkości dada – jak podkreśla Hans Richter – tkwi w świadomości, że rozsądek i antyrozsądek, sens i bezsens, i przypadek, świadomość i jej brak tworzą organiczną całość”[32].

Dadaiści – co jest swoistym kulturowym paradoksem – nie pozostawili po sobie wielu wybitnych dzieł, jeśli nie liczyć interdyscyplinarnego dorobku Marcela Duchampa oraz twórczości Kurta Schwittersa, który zresztą dystansował się od ruchu dada. Jednak to właśnie jego protoinstalacja *MERZbau* (1923–48), realizowana w trzech kolejnych wariantach niemal przez całe życie artysty, stanowi pierwszą w xx w. próbę stworzenia dzieła totalnego i jednocześnie niedefiniowalnego. „Celem Kurta Schwittersa – pisała Carola Giedon-Welcker – było na pierwszym miejscu utworzenie *Gesamtkunstwerk*, gdzie wszystkie sztuki zjednoczą się w konstrukcji MERZ […], aby zbudować monumentalną, skondensowaną, artystyczną syntezę naszych czasów”[33]. Jednocześnie *MERZbau* dzięki jego dysfunkcjonalności i niejednorodności można – jak zauważa Patrycja Cembrzyńska[34] – przeciwstawić funkcjonalizmowi i homogeniczności Le Corbusiera. Co więcej – Schwitters w swym dziele umieścił przedmioty będące własnością m.in. Mondriana, Malewicza i Arpa, dla których stworzył specjalne groty ich imienia.

Twórczość pozostałych współtwórców dadaizmu – Mana Raya, Maxa Ernsta, Hansa Arpa, André Bretona czy Francisa Picabii – jest dziś zdecydowanie bardziej kojarzona z nurtem surrealizmu, gdzie zresztą odnieśli największe sukcesy artystyczne. Z dzisiejszej perspektywy jest rzeczą bezdyskusyjną, że główną wartością dodaną do sztuki w przypadku dadaizmu był relatywizm i konceptualny „wirus”, który możemy prześledzić w działalności Marcela Duchampa. Dlatego nie bez słuszności pisze Timothy Binkley, że „sztuka Duchampa ujawniła sztukę jako praktykę […], stanowi pierwszy pomnik sztuki umysłu”[35].

Gdy francuski artysta w 1917 r. przesłał do Nowego Jorku fotografię (wykonaną zresztą przez Alfreda Stieglietza), jako propozycję pracy na wystawę w Salonie Artystów Niezależnych, spotkał się z zarzutem prowokacji i mistyfikacji. Zdjęcie bowiem nie dość, że przedstawiało pisuar, było sygnowane przez Roberta Mutta, zaś sam Duchamp twierdził, że pod tym nazwiskiem kryła się jego przyjaciółka. Praca zatytułowana *Fontanna*

32 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 109.

33 Cyt. za: G. Webster, *Merzbau as Gesamtkunstwerk*, [w:] *Installative Event-Skulptur. Urban Art Against Provinces in Brainscapes*, Cabaret Voltaire, Zürich 2006, s. 45.

34 Zob. P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Universitas, Kraków 2012, s. 81.

35 T. Binkley, *Przeciw estetyce* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, (red.) S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 444.

została odrzucona przez organizatorów, ponieważ – jak twierdzono – mogła narażać na szwank reputację nowojorskiego stowarzyszenia.

Wyjaśnienia Duchampa, które pojawiły się w odpowiedzi na te zarzuty, w konsekwencji pozwoliły zreflektować i zredefiniować funkcję tożsamości podmiotu i autora dzieła, bowiem „to, czy pan Mutt fontannę wykonał własnymi rękoma, czy też nie, nie jest ważne. On ją wybrał”[36]. Z jednej strony mamy tu zdezawuowanie „niezależności” krytycznego establishmentu (jako mitu), z drugiej zaś – co o wiele istotniejsze – *ready-mades* dyskredytowały „centralną pozycję przedmiotu artystycznego, a wraz z tym rozumienie sztuki jako zbioru obiektów o wspólnej cesze kryptonimowanej jako artystyczność, na rzecz postrzegania sztuki w kategoriach relacji międzyludzkich i serii oddziaływań przebiegających między ludźmi a składnikami ich otoczenia”[37].

Mentalny i konceptualny aspekt funkcjonowania obiegu sztuki, jako kulturowej negocjacji, w której indywidualność i autorstwo są relatywne, zaś sam podmiot jest krytycznym *bricoleurem*, ponieważ – jak pisze Derrida – „wszelki skończony dyskurs ogranicza się do pewnego bricolage'u”[38], znajdą swe dalsze warianty i rozwinięcia w większości dzieł dojrzałego Duchampa. W powstałej kilka lat później pracy pt. *L.H.O.O.Q.* (1919) autor *Fontanny* wykorzystał reprodukcję *Mony Lizy* Leonarda da Vinci. Przełomowym gestem ingerującym w „oryginał” było domalowanie wąsów i bródki, zamieszczenie sygnatury własnego podpisu oraz nadpisanie na obramowaniu tytułu *L.H.O.O.Q.*, który fonetycznie wymawiany po francusku brzmi „elle a chaud au cul” (co znaczy: „ona ma gorącą dupę”) i odnosi się zapewne do domniemanej homoseksualnej orientacji Leonarda. Prowadzona przez Duchampa gra tożsamościowa dotyczy tu zarówno sfery autorstwa, jak i tematu przedstawienia.

Kolejnym wariantem tej genderowej strategii jest dwuznaczna postać i autor(ka) – Rrose Sélavy. Pseudonim ten jest jednocześnie homonimem i kalamburem odwołującym się do francuskiego zwrotu „Eros, c'est la vie”, co znaczy „Eros, samo życie”. Duchamp nie tylko podpisywał nim niektóre swoje prace (*Fre(n)sh Wi(n)dow*, 1920; *Why not Sneeze Rrose Sélavy?*, 1921), ale również sygnował nim zbiór aforyzmów oraz publikację serii wykonanych przez Mana Raya zdjęć portretujących go w charakteryzacji na kobietę. Ten konsekwentnie prowadzony przez artystę dyskurs (anty) tożsamościowy był bezsprzecznie istotną częścią psychoanalitycznej

36 W. Rotzler, *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972, cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 143.

37 G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, MAW, Warszawa 1984, s. 16.

38 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, dz. cyt., s. 493.

refleksji – efektem oraz egzemplifikacją kryzysu znaku, i oczywiście wyrazem „niejasnej tożsamości seksualnej swego *alter ego* Rrose Sélavy”[39].

W powstałym w 1926 r. filmie *Anémic cinéma*, sygnowanym również przez Rrose Sélavy, pojawia się zarejestrowana przez kamerę projekcja kręcących się dysków (rotoreliefów), na których narysowane są spirale, wywołujące złudzenie trójwymiarowości, oraz wypisane słowa – anagramy. Poruszające się dyski i seria opozycji stanowią manifestację sztuki negującej realizm i iluzjonizm. I mimo że największy nacisk Duchamp kładzie tu na same efekty optyczne, jego anemiczne dyski posiadają wyraźną konotację erotyczną – ich pulsowanie i rytm można interpretować jako przenikanie się idei, przedmiotów i płci.

Problematyka interpersonalności płci i transformacji podmiotów jest także obecna w dwóch najwybitniejszych dziełach Marcela Duchampa – *Panna młoda rozebrana przez swoich zalotników, jednak* (znana też jako *Wielka szyba*, 1915–1923), oraz *Dane są: 1. Wodospad; 2. Oświetlenie gazowe* – praca, która powstawała na przestrzeni lat 1946–1966, odnaleziona już po śmierci autora. W obu przypadkach artysta wykorzystał swoje wieloletnie poszukiwania w domenie studiów nad perspektywą, zainteresowanie fizyką oraz techniczne mistrzostwo. Praca nad *Wielką szybą* była także poprzedzona przemyśleniami oraz szkicami, które znalazły się w prowadzonej od 1912 r. tzw. *The Green Box*. Hans Belting, analizując notatki Duchampa, zwraca uwagę, że inspirował się on również książką Raymonda Roussela *Impressions d'Afrique*[40] (1910), gdzie pojawia się podlegające ustawicznym transformacjom „pseudotwórcze medium”. Duchampowska „instalacja” – według Beltinga – miała być zatem rodzajem medium i podzielonej na dwie strefy maszyny, w której dokonuje się opresyjna relacja pożądania. Z drugiej strony – jak pisze Janis Mink – choć „*Wielka szyba* została nazwana maszyną miłości, […] w rzeczywistości jest to maszyna cierpienia Jego górna i dolna sfera są oddzielone od siebie na zawsze przez horyzont, jaki wyznacza 'ubiór panny młodej'. Panna młoda wisi, być może na linie, w wyizolowanej klatce, albo jest ukrzyżowana. Kawalerowie pozostający poniżej, mogą się jedynie pienić, udręczeni masturbacją”[41]. Wyizolowanie podmiotów jest tutaj narracją ich samotności, ale to także struktura dekonstruująca tradycyjne role społeczne, zgodnie z którymi kobiety są wsobne i pasywne a mężczyźni aktywni i ekspansywni, co zostało przedstawione w dziele Duchampa przez przeciwstawienie „sukni

39 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 108.

40 Por. H. Belting, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München 1998, s. 359.

41 J. Mink, *Marcel Duchamp, 1887–1968: Art as Anti-Art* , Taschen, Köln 2000, s. 77.

ślubnej" i „mechanicznej manii sfrustrowanych kawalerów"[42]. Dualizm ten znalazł swoje odzwierciedlenie także w głośnym performansie, jaki miał miejsce w 1963 r. w Pasadena Museum of Art, gdzie na tle *Wielkiej szyby* Marcel Duchamp rozegrał partię szachów z rozebraną kobietą (Evą Babitz). Modelka – podobnie jak panna młoda – może tu również symbolizować sztuki piękne, które – jak twierdził Duchamp – są sztuką „siatkówkową", ponieważ głównie oddziaływają na zmysł wzroku. Stąd też relacja artysta – modelka wpisuje się w patriarchalny dyskurs zachodniej kultury.

Nad swoją ostatnią pracą *Dane są: 1. Wodospad; 2. Oświetlenie gazowe* Duchamp pracował niemal do śmierci. Jest to rodzaj przestrzennej instalacji składającej się z dwuskrzydłowych drzwi, w których znajdują się dwie dziurki pełniące funkcję wizjera. To właśnie przez nie widz, zajrzawszy do środka, może dostrzec postać nagiej i bezwładnej kobiety, spoczywającej w zaroślach na tle sielskiego krajobrazu z wodospadem. Jest rzeczą znamienną, że widz, który – podobnie jak w widowiskach typu *reality show* – wchodzi tu w rolę voyeura, ma jednak ograniczone pole widzenia. Przestrzeń widzialności obejmuje bowiem pozbawiony głowy tors, a centralnym jego punktem staje się wagina, co nasuwa skojarzenie ze słynnym obrazem Gustave'a Courbeta, *Pochodzenie świata* (1866). Uprzedmiotowienie dotyczy tu zatem kobiety, jakkolwiek – jak dowodzi Jacques Lacan[43] – w równej mierze może ono obejmować i determinować także samego widza. „Władza spojrzenia" działa bowiem w obie strony. Spoczywająca kobieta – poprzez akt podtrzymywania w ręce latarni – „oświetla" i niejako przyłapuje Innego na podglądaniu, co – oczywiście – jest w naszej kulturze uważane za naganne. Na podobny typ konfrontacji zwraca też uwagę Jean-Paul Sartre[44], a artykułuje ją Jean Genet w swoim filmie *Pieśń miłości* (1950), gdzie strażnik więzienny podpatruje przez wziernik zatrzymanego aresztanta. W rezultacie gwałt na „widzeniu" ma charakter obosieczny i tożsamościowo jest dolegliwy dla wszystkich uczestników spektaklu.

1.6 Automatyzm oraz pismo podświadomości w surrealizmie

Większość pisarzy oraz artystów związanych z ruchem surrealistycznym wywodziła się z dadaizmu. Zgodnie z paradygmatem awangardy negowali oni dorobek poprzedników, w tym zwłaszcza tezy kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu i nurtów abstrakcyjnych, ale przede wszystkim

42 Cyt. za: H. Belting: *Das Unsichtbare Meisterwerk*, dz. cyt., s. 355.

43 Więcej o Lacanowskiej interpretacji *Étant donnés* w eseju: A. Pietrasik, *Rozbijanie Danych: 1. Perspektywa, 2. Podmiotowość*, [w:]*Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, (red.) L. Magnone, A. Mach, Difin, Warszawa 2009, s. 313–321.

44 Por. J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, dz. cyt., s. 340.

buntowali się przeciw dyktatowi racjonalistycznego dyskursu – klasycyzmowi, realizmowi, naturalizmowi czy utylitaryzmowi. W tym sensie surrealizm był nie tylko artystyczną, ale również filozoficzno-polityczną formacją dyskursywną[45], która z biegiem lat ewoluowała z pozycji awangardy „w kierunku mistycyzmu, okultyzmu i psychologii głębi"[46].

U genealogicznych źródeł surrealizmu legły dwie tradycje: malarska i literacka. Ta pierwsza to przede wszystkim spuścizna Hieronima Boscha, a także malarstwo renesansowe i prerafaelitów. Nie mniej istotną inspiracją była też twórczość Giorgia de Chirico, którego dzisiaj uważa się za prekursora surrealizmu. Na planie literatury niezwykle sugestywne i artystycznie stymulujące okazały się *Pieśni Maldorora* (1868–69) Comte'a de Lautréamonta oraz poezja Arthura Rimbauda. Należy podkreślić, że w upowszechnieniu się surrealizmu dużą rolę odegrały także czasopisma – „La Révolution Surréaliste" (1924–1929), „Le Surréalisme au Service de la Révolution", (1930–1933) i „Minotaure" (1933–1938). W pierwszym okresie ruch ten zresztą był zdominowany przez zgrupowanych wokół André Bretona i redagowanego przez niego pisma „Litttérature" młodych poetów i pisarzy, wśród których najbardziej znani oraz aktywni byli Luis Aragon, Antonin Artaud, René Crevel, René Char, Robert Desnos, Paul Éluard, Michel Leiris oraz Philippe Soupault.

Antycypacją nowego języka literackiego okazały się opublikowane w 1919 r. *Pola magnetyczne*, które sygnowali Breton oraz Soupault. Utwór ten – według autorów – miał zostać napisany zgodnie z procedurą automatyzmu zapisu. „Algorytm" ów zakładał swobodną artykulację niezracjonalizowanych idei i pomysłów oraz spontanicznych ciągów leksykalnych, które pojawiają się we śnie czy też na krótko przed zaśnięciem. Widoczny w *Polach magnetycznych* odwrót od realizmu i obiektywizmu – jak komentował Breton w pierwszym *Manifeście Surrealizmu* (1924) – miał stanowić remedium na niewolę wyobraźni i być afirmacją poetyki marzenia. Stąd nie bez powodu historycy tego kierunku określali okres surrealistycznej rewolty „epoką snów"[47]. Ich obrazową reprezentacją zajęli się artyści wizualni: Salvador Dali, Paul Delvaux, Óscar Domínguez, Max Ernst, René Magritte, André Masson, Joan Miró, Francis Picabia, Man Ray i inni. Pierwsza wystawa malarstwa surrealistycznego miała miejsce w 1925 r.

Na bardziej społeczne, a nawet wręcz polityczne, tło surrealizmu zwraca uwagę Breton dopiero w *Drugim Manifeście Surrealizmu* (1930).

45 Por. R. Krauss, *A game plan: the term of surrealism* [w:] *Passages in modern sculpture*, Cambridge Mass: The MIT Press,, New York 1977, s. 105–146.

46 G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku,* „Estetyka i Krytyka" 2(3)2002, s. 29.

47 Por. M. Poprzęcka, *Surrealizm-nowe obszary wyobraźni,* [w:] *Sztuka świata*, t. IX, Arkady, Warszawa 1996, str. 139

Kładzie w nim nacisk na kryzys świadomości, który z jednej strony był spowodowany niewiarą w zachwiany porządek świata po II wojnie światowej, z drugiej zaś – wymagał zainicjowania jak najbardziej szeroko rozumianej rewolucji. Dlatego – według Bretona – „Najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił. Kto nie miał chociaż raz w życiu ochoty skończyć w ten sposób z drobnym systemem zbydlęcenia i prawomocnego skretynienia, ten ma wyznaczone miejsce w tym tłumie z brzuchem na poziomie lufy”[48].

Nie może zatem dziwić fakt, że w latach 1925–1932 niektórzy surrealiści opowiedzieli się za czynnym udziałem w polityce, i współpracowali m.in. z Francuską Partią Komunistyczną[49], co jednak było eksperymentem, który zakończył się wzajemnymi oskarżeniami.

Surrealizm szukał także akceptacji dla swoich tez w gronie teoretyków psychoanalizy. Zdecydowany zwrot ku problematyce nieświadomości i interpretacja umysłu pogrążonego w marzeniach sennych były bez wątpienia reperkusją lektury pism Freuda oraz Junga. Rzecznicy surrealizmu dowodzili, że aby zrozumieć stan kryzysu, napięć i frustracji należy sięgnąć poza świadome ego, będące kompromisem pomiędzy pożądaniami a ograniczeniami. Dlatego – według nich – miejscem newralgicznym i kluczowym miała być właśnie podświadomość magazynująca świat niezapośredniczonych popędów. Paradoksalnie – dla autora *Wstępu do psychoanalizy* surrealizm był „ściśle antykulturowy, dążący do tego, by osłabić kulturotwórcze instancje psychiki i poluzować mechanizmy ja”[50].

Wspomniany wcześniej kryzys podmiotowości i tożsamości objawiał się m.in. w eksponowaniu nadrzeczywistości rozumianej przez Bretona jako „skarb kolektywny”. Jego eksploracją zajęło się powołane przez surrealistów Centralne Biuro Badań Surrealistycznych, które miało ujawniać i penetrować „stany surrealne” – „automatyzmy psychiczne”, marzenia senne, „stany alienacji mentalnej”, „cudowność”, „grozę”, „zdziwienie”, „zaskoczenie”, „dziwaczność”, „erotyzm”[51]. Co nader interesujące – w praktyce tej artyście przypisano zupełnie nową rolę – miał on bowiem funkcjonować bardziej jako medium niż kreator, które posługując się automatyzmem psychicznym, mogło dyktować „myśli wolne od wszelkiej

48 A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, (red.) A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 127

49 Więcej na ten temat [w:] K. Janicka, *Surrealizm*, WAiF, Warszawa 1985 s. 15–17.

50 K. Mikurda, *Nadrzeczywistość – niedokończony projekt*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, (red.) K. Mikurda, K. Wielebska, Ha!Art, Kraków – Warszawa 2010, s. 151.

51 K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, PWN, Warszawa 1969, s. 270 – 275.

kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi"[52]. Dzięki temu w krótkim czasie „pisanie automatyczne" (*l'écriture automatique*) oraz *cadavre exquis* (metoda swobodnego łączenia słów lub obrazów) stały się wiodącymi surrealistycznymi procedurami nie tylko w literaturze, ale również w sztukach wizualnych. Wykorzystując element przypadku i nie stroniąc w pracowniach od mroku „zasadę tę szybko zaadoptowali malarze w automatyzmie rysunkowej kreski"[53]. Co interesujące – związana z zapisem automatycznym zasada przyjemności jest – według Rosalind Krauss – „pokrewna temu, co Freud nazywał uczuciem oceanicznym – infantylna, libidinalna sfera przyjemności, jeszcze nieograniczona przez kulturę jako źródło cierpień. [...] automatyzm uobecnia oceaniczne uczucie nieświadomości. Automatyzm może być zapisem, ale nie jest reprezentacją, jak inne znaki pisane w kulturze zachodniej, jest niejako bezpośrednią obecnością wewnętrznego «ja» autora"[54].

Kolejnym istotnym modusem operandi było zaanektowanie Duchampowskiej idei *ready-mades*. Jeśli praktyka dadaistów polegała przede wszystkim na ujawnianiu wartości przedmiotu znalezionego (*objet trouvé*) bądź naturalnego (*objet natureles*), o tyle surrealiści poddawali go fetyszyzacji i rekonteksualizacji; dlatego też pojawia się w ich sztuce przedmiot-fetysz, przedmiot niemożliwy (*objet introuvable*) i przedmiot-talizman. Wpisana w taką strategię poetyka oniryzmu i fantazmatu była skutkiem ujawniania i wystawiania niejednokrotnie najpospolitszego – przedmiotu w nowym i zaskakującym kontekście. Zasadę tę egzemplarycznie oddaje Lautréamont w szóstej *Pieśni Maldorora*[55], gdy – definiując piękno – przywołuje „przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola". Podobnie dzieje się w przypadku słynnego *Śniadania w futrze* (1936) Meret Oppenheim. Artystka, która opakowała w futro porcelanową filiżankę i spodek, nasyciła obiekt kobiecym erotyzmem, a jednocześnie fetyszyzacja ta była jawną aluzją do wzbudzającego niegdyś kontrowersje *Śniadania na trawie* (1863) Édouarda Maneta oraz skandalizującej powieści *Wenus w futrze* (1870) Leopolda von Sacher-Masocha.

Zachwianie tożsamości surrealistycznego przedmiotu często zbiega się z dekonstrukcją tożsamości reprezentowanego ciała (bądź samego podmiotu), co ma miejsce w pracach *Nałożone do stołu* (1938) Georgesa

52 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, dz. cyt., s. 77.

53 E. Swinglehurst, *Surrealiści*, przeł. D. Bartnik, Muza, Warszawa 1997, str. 6.

54 R. Krauss, *Fotograficzne warunki surrealizmu*, w: tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 101–102.

55 Zob. C. Lautréamont, *Pieśni Maldorora. Poezje*, przeł. M. Żurowski, PWN, Warszawa1976.

Hugneta, *Ultra Mebel* (1938) Kurta Selligmana czy w *Grach lalki* (1938) Hansa Bellmera. To ostatnie dzieło znane jest również jako cykl fotografii ilustrujących zbiór poematów Paula Eluarda, które bez ingerencji cenzury wydano pod tym samym tytułem dopiero w 1949 r. Warto dodać, że Bellmerowski dyskurs ciała realizowany jest jako rodzaj *écriture*, ponieważ „ciało – wyjaśnia autor w *Małej anatomii obrazu* – podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli go na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens”[56], który w każdym przypadku – jak dowodzi Bellmer – jest „doświadczeniem Narcyza”[57].

Stosowane przez surrealistów szokujące zestawienia obiektów miały w odbiorcy budzić nie tyle wrażenia estetyczne, co oddziaływać ich nową funkcjonalnością (symboliczną, katartyczno-terapeutyczną) i w rezultacie konkretyzować proklamowaną nadrealność. Dlatego surrealistyczna „poetyka pchlego targu”[58] była przekroczeniem i estetyki i funkcji użytkowej przedmiotu.

Transgresyjność tożsamości podmiotu dość dobrze opisuje, przywołana przez Susan Sontag, kategoria somnambulizmu – „Osoba przemierzająca surrealistyczny krajobraz pogrążona jest w marzeniach, wyciszona – to człowiek pozbawiony nadziei, dręczony przez obsesje i w gruncie rzeczy skupiony na samym sobie. Działanie, które prowadzi człowieka do wędrówki przez ten pejzaż jest zawsze donkiszotowskie – beznadziejne, obsesyjne [...]”[59].

Aspekt ten jest często artykułowany w surrealistycznych filmach. Dość przypomnieć *Sieci popołudnia* (1943) Mayi Deren czy *Psa andaluzyjskiego* (1928) Luisa Buñuela i Salvadora Dali. W obu przypadkach mamy do czynienia z zerwaniem ciągłości przyczynowo-skutkowej, zaś sjużet jest – najwyraźniej – oparty na dynamice i logice marzeń sennych. Główny bohater *Psa andaluzyjskiego* to targany popędami „kochanek” i jednocześnie uwikłany w gry tożsamościowe „artysta”. Autorzy poddają jego postać wiwisekcji, która w filmie przybiera jak najbardziej dosłowny wyraz – w słynnej scenie z przecięciem oka brzytwą. Akt ten ma symboliczny wymiar – to doprowadzenie do ostateczności Bataille’owskiego doświadczenia wewnętrznego, które jest niczym „zapomnienie wszystkiego. Głębokie zejście w noc istnienia. Nieskończone błaganie niewiedzy,

56 H. Bellmer, *Mała anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, M-Druk, Lublin, 1994, s. 44.

57 Tamże, s. 29.

58 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 179.

59 S. Sontag, *Hitler Syberberga*, w: tejże, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014, s. 155.

tonięcie w trwodze”[60]. Przekroczenie to dokonuje się u Buñuela i Dalego m.in. za pośrednictwem zmiany statusu „widzenia” – fizycznego na metafizyczne. Istotną rolę pełni tu receptor „oka”; Dali uważa je za „prawdziwy miękki aparat fotograficzny, który robi zdjęcia nie świata zewnętrznego, lecz mojej najtwardszej myśli i myśli jako takiej”[61]. Na marginesie warto też wspomnieć, iż Georges Bataille, inspirując się słynną sceną z okiem, napisał na ten temat artykuł[62], a później motyw ten przetransponował w swojej prozie (*Historia oka*, 1928).

Motywy fragmentacji – (René Magritte, *Sztuka symetryczna*, 1928), okaleczenia (Óscar Domínguez, *Portret pianisty*, 1933), sadomasochistycznej deformacji (Hans Bellmer, *Lalka*, 1936), śmierci i destrukcji (Paul Delvaux, *Ecce Homo*, 1949) czy też *abjectu* (Man Ray, *Erotyk zawoalowany*, 1933) – dotyczyły zarówno męskiego jak i kobiecego podmiotu. Surrealizm bowiem występował – jak pisze Paweł Leszkowicz – „przeciwko koncepcji zamkniętego, stabilnego i jednolitego „ja”, które zdominowało pooświeceniową filozofię, [...] wydobywając energię sprzeczności i przeciwieństw”[63], zaś „transformacja ciała umożliwiła dostęp do nowych pokładów imaginacji, powołując wizualny język psychicznej introspekcji”[64].

Często spotykaną postacią wglądu i (samo)obserwacji były dla surrealistów portrety i autoportrety, niejednokrotnie wykorzystujące mechanizm zwierciadlanego odbicia. Potwierdzają to słowa Francisa Picabii, który chciał „wymyślić, wyobrazić, stworzyć samego siebie od nowa, by w każdej chwili stawać się nowym człowiekiem, a potem zapomnieć o tym, zapomnieć o wszystkim. [...] Nasz umysł powinien być tablicą lub jeszcze lepiej – lustrem, w którym przeglądalibyśmy się tylko przez chwilę, by zaraz odwrócić się od naszego odbicia”[65].

Surrealizm jednak posługuje się lustrem nie dla pogłębienia widzenia, ale wręcz przeciwnie – chodzi tu o „denaturalizację widzenia, antyrealistyczne podejście do przedstawienia”[66]. Taka metodyka działania sprawia, że możemy postrzegać surrealizm jako tendencję, w której figuracja nie jest poniewczesnym ukłonem dla reprezentacji, ale ewidentnym zwrotem w stronę symulacji[67].

60 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, KR, Warszawa 1998, s. 97.

61 S. Dali, *Moje sekretne życie*, przeł. K. Jarosz, Książnica, Katowice 2001, s. 324–325.

62 Esej Bataille'a *L'Œil* został opublikowany w Documents n°4, septembre 1929.

63 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 107–108.

64 Tamże, s. 107–108.

65 cyt. za: A. Brady, *Distraction and Absorption on Second Avenue*, [w:] T. Pióro, *Czytanie poematów O'Hary*, „Literatura na świecie”, 2015 nr 9–10, s. 90.

66 Tamże, s. 116.

67 Więcej na ten temat [w:] M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.

Reasumując należy dodać, iż w obszarze zainteresowań surrealistów znalazły się przenikające się wzajemnie obszary najróżnorodniejszej „duchowej" aktywności człowieka – począwszy od erotyki i miłości, przez odmienne stany świadomości czy sen, a skończywszy na szeroko rozumianej problematyce mitu. Ten ostatni – dowodzili Georges Bataille, Roger Caillois, René Girard i Michel Leiris – interpretowany był nie jako projekcja wyobraźni zbiorowej (za Carlem Gustavem Jungiem), lecz jako całościowa strategia indywidualna jednostki. Ilustracją tej „estetyki" był działający w latach 1897 – 1962 Teatr Grand Guignol, gdzie na scenie łączono sztukę z makabrą, krew, przemoc, horror i surrealizm.

To holistyczne stanowisko akcentował także André Breton, gdy pisał w pierwszym manifeście surrealistów, że „wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestaną być postrzegane jako przeciwstawne"[68].

W permanentnym poszukiwaniu synkretyzmu czy też wspólnego punktu znamienne jest w surrealizmie szerokie potraktowanie pola pojęciowego sacrum, które zawierać ma wszelkie doświadczenia graniczne i stany liminalne – od sztuki i religii do erotyki i wyobraźni. W surrealistycznym dyskursie „święte staje się wszystko cokolwiek ma u swego początku przekroczenie zakazu, wykroczenie poza doświadczenie potocznej rzeczywistości. W tym sensie dla Bataille'a erotyka jest sacrum, dla Leirisa – mit i sen, a dla Girarda – religia i rytuał ofiary są sacrum, ponieważ łączą się z przekroczeniem reguł rządzących światem zewnętrznym"[69]. Doświadczenie transgresji staje się zatem dla surrealistycznej tożsamości determinantem utrzymania własnego statusu, jakkolwiek jest on tylko i aż symulakrem.

1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji

Chociaż przyjęło się powszechnie uważać ekspresjonizm abstrakcyjny za pierwszy czysto amerykański kierunek w sztukach wizualnych, to jednak – przy genezie tegoż nurtu – nie sposób pominąć roli artystów europejskich, którzy – poniekąd mimo woli – uczestniczyli w jego narodzinach. Co zaskakujące – narodziny nowej estetyki były, jak się wydaje, jednym z najbardziej nieoczekiwanych efektów dojścia Hitlera do władzy

68 A. Breton, *Manifest Surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, dz. cyt., s. 125–126.

69 K. Kaniowska, *Surrealizm i etnografia*, [w:] http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2136/Strony%20od%20PSL_XLV_nr1-2_Kaniowska.pdf (dostęp: lipiec 2017).

w Niemczech w 1933 r. Trzeba bowiem pamiętać, że istotnym skutkiem narastających represji oraz cenzury na ziemiach ogarniętych nazistowskim terrorem było zjawisko wielkiej emigracji. W zaledwie kilka lat po drugiej stronie Atlantyku znalazło się gro wybitnych europejskich intelektualistów oraz przedstawicieli świata filmu, sztuki i literatury, co – rzecz oczywista – nie mogło pozostać bez wpływu na kształt kultury amerykańskiej. W ramach exodusu w USA znaleźli się m.in. Bertold Brecht, André Breton, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fritz Lang, Fernand Léger, Tomasz Mann, André Masson, Piet Mondrian, Francis Picabia, Man Ray i wielu innych. Sytuacja artystycznego melanżu i jałtański porządek polityczny po II wojnie światowej były zatem pośrednimi, ale ważnymi, czynnikami, które wpłynęły na kształtowanie się nowej sztuki, zaś „pojęcia indywidualizmu, wolności, uniwersalizmu stały się słowami organizującymi rodzący się ekspresjonizm abstrakcyjny, zwany też *action painting*. Stały się też hasłami zimnej wojny”[70]. Sam termin – ekspresjonizm abstrakcyjny – został zaproponowany przez krytyka Roberta Coatesa, choć faktycznie został on zapożyczony od Alfreda Barra i dotyczył nowego języka malarstwa amerykańskiego do około 1962 r.

W swym początkowym stadium kierunek ten wyraźnie sygnalizował swoje surrealistyczne proweniencje poprzez akcentowanie w procesie twórczym roli *l'écriture automatique*, autentyzmu, indywidualności i podświadomości. W praktyce w obrębie ekspresjonizmu abstrakcyjnego pojawiło się jednak wiele różnorodnych stylów, postaw i tendencji, które w perspektywie krytycznej przyjęły postać dwóch stylistyk – *action painting* (malarstwa akcji, gestu) oraz abstrakcji chromatycznej, w 1955 r. nazwanej przez Clementa Greenberga *color field painting* (malarstwo barwnych płaszczyzn). *Action painting* kładł największy nacisk na sam twórczy akt, który musiał być spontaniczny, niepowtarzalny i dopuszczał w procesie twórczym rolę przypadku. W procedurze tej kluczową rolę odgrywało otwarcie się podmiotu na intuicję i zanurzenie się w podświadomość. Świat zewnętrzny dla artysty stanowił jedynie swoiste „obramowanie”.

Głównymi przedstawicielami *action painting*, poza Pollockiem, byli Sam Francis, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell i Mark Tobey. Z kolei *color field painting* bazował przede wszystkim na walorach i temperaturze barwy, rozumianej także jako medium emocji, był zdecydowanie bardziej statyczny, mimo częstego wykorzystywania wielkoformatowych płócien, zaś artystyczny proces stanowił rezultat „kontrolowanej” kontemplacji artysty. Nurt ten reprezentowany był m.in. przez takich artystów jak Adolph Gottlieb, Hans Hofmann,

70 P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996, s. 45.

Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko i Clyfford Still. Europejskim odpowiednikiem ekspresjonizmu abstrakcyjnego była abstrakcja liryczna, z której wyodrębniły się *informel* i taszyzm. Do ważniejszych jego przedstawicieli należeli m.in. Pierre Alechinsky, Eduardo Chillida, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Georges Mathieu, Henri Michaux, Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Antoni Tàpies, Wols i grupa Cobra, a w Polsce – Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Aleksander Kobzdej, Alfred Lenica i Jadwiga Maziarska.

Mimo zrozumiałego w tak pokaźnej grupie artystów zróżnicowania postaw i motywacji w ekspresjonizmie abstrakcyjnym daje się wyróżnić kilka cech wspólnych – przede wszystkim zasada *all-over*, zgodnie z którą obraz nie posiada centrum i peryferii i stanowi koherentną całość, a wreszcie także nacisk na płaskość oraz wielkoformatowość. Charakterystyczna była też dominacja mężczyzn w dyskursie i w galeriach, ponieważ – co potwierdza obecność Heddy Sterne, Elaine de Kooning, Lee Krasner i Joan Mitchell – kobiety w tym kręgu, jak zauważa amerykańska krytyczka Marcia Brennan, były „selektywnie obecne i strategicznie nieobecne”[71].

Ekspresjonizm abstrakcyjny uobecnił, jak chyba nigdy dotąd w malarstwie, nierozerwalne powiązanie sztuki i egzystencji. „Było to – pisał później Tadeusz Kantor – dotarcie do najgłębszych warstw osobowości, egzystencji ludzkiej, ontologii materii nie dającej się ująć racjonalnymi prawami konstrukcji, zmieniającej twórczość w manifestację spirytualną i w działanie”[72]. Potwierdza to twórczość Roberta Motherwella, wyjątkowego erudyty i admiratora spuścizny Zygmunta Freuda, który w swoich biomorficznych obrazach wykorzystywał strategię automatyzmu oraz kontrolowanego aleatoryzmu. Nieco inaczej przebiegało to u de Kooninga – jego brutalistyczne i postrzępione formy, najczęściej kobiece przedstawienia, posiadały otwartą bądź transparentną formę, co sprawiało, że ich tożsamość stapiała się z kontekstem. Z kolei prace Marka Tobeya – zapewne w rezultacie Blisko – i Dalekowschodnich podróży artysty, który nawet przez pewien czas praktykował medytację w klasztorze w Kioto – przypominały japońską kaligrafię i były – jak sam twierdził – poszukiwaniem „jedności świata i drogi do niego w ruchomym wirze”[73]. Ten sam rodzaj zapisu, tyle że zdecydowanie bardziej ekspresyjnego i ascetycznego, odnajdujemy również w obrazach Franza Kline’a odwołującego się jednak do toposów kultury Zachodu.

Action painting to malarstwo, w którym dla samego artysty sfera wyglądu staje się wtórna wobec poprzedzającego ją wewnętrznego oglądu,

71 Cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierzchowska, Taschen, Köln 2006, s. 9.

72 T. Kantor, *Teatr Niemożliwy*, Galeria B, Gniezno, 1974), [w:] *Performance*, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. Wojciechowskiego, MAW, Warszawa 1984, s. 21.

73 cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm*..., s. 50.

kiedy to podmiot zanim sięgnie po język i wyartykułuje znaczenia za pośrednictwem określonych struktur, poddaje się oddziaływaniu chwili, czerpiąc swój potencjał z „tu i teraz". Dlatego – jak zauważa Anna Markowska – często traktowano tę sztukę jako rodzaj „osobistego dziennika, wyrazu egzystencjalnych doświadczeń, samotnej walki ze śmiercią, [co] powodowało, że w komentarzach powtarzała się terminologia filozofii egzystencjalnej: samotność, wolność, autentyczność. Mówiono jednak także o hipertrofii «ja» artysty"[74]. Na ten sam aspekt zwraca uwagę Barbara Majewska, pisząc w odniesieniu do procesu twórczego jak i samego Jacksona Pollocka, iż „osoba artysty zostaje przeraźliwie wyeksponowana, on i jego potrzeba tworzenia, kontynuowania sztuki, stają się jedynymi pewnikami w świecie bez reguł. Wtedy obrazem staje się dokument tego napięcia i dążenia"[75]. Mamy tu zatem przedsięwziętą przez artystę praktykę zwierciadlanej gry, w ramach której przegląda się on w świecie, w swoich lekturach i obrazach. Potwierdza to zresztą sam Pollock, kiedy wyznaje w 1956 r. – "Wydaje mi się, że wszyscy jesteśmy pod wpływem Freuda. Sam przez wiele lat byłem jungistą. Malarstwo to sposób istnienia... Malarstwo to odkrywanie siebie. Każdy dobry artysta maluje samego siebie"[76].

„Odwzorowywanie" siebie w przypadku Pollocka dotyczyło nie tylko przetransponowania na obraz klisz mentalności, ale i mechanizmów cielesności, co wymagało zastosowania nowego podejścia do malowania i nowych mediów. Konstatacja niekompatybilności i nieadekwatności klasycznego warsztatu i tradycyjnej palety malarza doprowadziły Pollocka w styczniu 1947 r. do porzucenia sztalug. Artysta w dość niekonwencjonalnym i – jak na tamte czasy – szokującym geście zdecydował się malować na rozłożonym bezpośrednio na posadzce płótnie techniką *drippingu* (lanej farby). Wybór horyzontalności był w tym wypadku także jakościową zmianą paradygmatu – aktywna i dominująca wertykalność została bowiem zastąpiona przez pasywną horyzontalność; gest obniżenia płótna był również jego symbolicznym poniżeniem i umniejszeniem, natomiast proces rozlewania – zamazaniem i zbezczeszczeniem[77]. Płótno malarskie stało się zatem dla Pollocka miejscem, sceną i areną dla sztuki i dla psychodramy, w której podjął się on zdekonstruowania klasycznej praktyki malarskiej a jednocześnie zrekonstruowania kulturowego modelu

74 A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 111.

75 B. Majewska, *Sztuka inna-sztuka ta sama*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 97.

76 cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm...*, s. 10.

77 Więcej na ten temat [w:] R. Krauss, *Horizontality*, [w:] Y.-A. Bois, Krauss R., *Formless: A User's Guide*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1996, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 156.

tożsamości zachodniego podmiotu. Słusznie zwraca na to uwagę Paweł Leszkowicz – „Rozlewanie farby na leżące płótna oznacza bowiem radykalny zamach na oś wertykalną, rozumianą w modernizmie jako synonim podmiotu – stojącego, pionowego bytu, zdystansowanego do poziomu, do którego należy sfera animalna i cielesna. Wertykalność człowieka i malarstwa zgadza się z freudowską wykładnią, według której sztuka jest aktywnością sublimującą, separującą od organicznej i skażonej gleby oraz ciała. Wyłoniła się zatem linia demarkacyjna, przyjmująca, iż wizualne jest wertykalne, a cielesne horyzontalne. Pollock w najbardziej radykalny sposób poplątał i przemieścił tę granicę"[78].

W kontekście tej wypowiedzi warto też wspomnieć o feministycznej krytyce, która zwróciła uwagę na libidinalny wymiar twórczości Pollocka. Zgodnie z jej tezami artysta – będący według amerykańskich mediów egzemplifikacją męskości, wolności i niezależności (i określany jako *macho-man*), zaś w życiu prywatnym wykorzystujący swą dominację nad pozostającą w jego cieniu żoną i artystką Lee Krasner – w swojej twórczości podświadomie matrycował seksistowskie wzorce. Zwracano zatem uwagę, że zastosowana przez artystę technika *drippingu* w powiązaniu z rozpryskiwaniem białej farby posiada kontekst seksualny i jest wyrazem maskulinistycznej postawy artysty. Zresztą w sukurs tej krytyce – dość nieoczekiwanie – przyszła skandalizująca książka pary amerykańskich krytyków – Stevena Naifeha i Gregory White Smitha pt. *Jackson Pollock: An American Saga*[79]. Autorzy, posiłkując się listami i dokumentami, a także przeprowadzonymi wywiadami z Lee Krasner oraz psychologami, przytoczyli na egzemplifikację tych tez m.in. wypowiedź samego artysty, kiedy to przyznał on, że jednym z jego pierwszych wspomnień z dzieciństwa jest widok „sikającego ojca i kształty, jakie jego mocz rysował na powierzchni skały"[80]. Co znamienne – wiele lat później parokrotnie w biografii Pollocka będą mieć miejsce zdarzenia podobnie nacechowane, jak chociażby głośny epizod, gdy artysta w domu swojej mentorki i sponsorki, Peggy Guggenheim, nasikał do kominka w obecności gości.

Zanim w połowie dekady lat 50. doszło do pierwszego poważnego kryzysu twórczego Pollocka, zdążył on jeszcze namalować swoje najważniejsze dzieła – *One: Number 31* i *Autumn Rhytm: Number 31* (1950) oraz *Blue Poles: Number 11* (1952). Podczas realizacji dwóch pierwszych artyście towarzyszył Hans Namuth, którego dokumentacja filmowa i fotograficzna ujrzała światło dzienne w 1951 r. Zdjęcia Namutha odegrały ogromną

78 P. Leszkowicz, *Sexy Pollock*, „Magazyn Sztuki" nr 20–21, 1999, [w:] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_21/archiwum_nr20-21_tekst_2.htm (dostęp: lipiec 2017)

79 Por. S. Naifeh, G. W. Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, Woodward/White, Incorporated, New York 1988.

80 cyt. za: P. Leszkowicz, *Sexy Pollock*, dz. cyt.

rolę w recepcji dzieła artysty. Po ich obejrzeniu wpływowy krytyk Harold Rosenberg zaczął posługiwać się terminem *action painting*, który przyjął się na trwałe w dyskursie krytycznym a jednocześnie stał się jednym z zaczynów sztuki performatywnej.

W latach późniejszych Jackson Pollock zarzucił tworzenie pełnymi cyklami. Kryzys twórczy, a także alkoholizm, stany depresyjne, konflikty i separacja z żoną nie sprzyjały twórczości i pogłębiały dylematy artysty. W 1956 r. zginął on w spowodowanym alkoholem wypadku samochodowym.

O ile w przypadku *action painting* pojęciem bazowym wydaje się być *egzystencja*, o tyle w *color field painting* jest to zdecydowanie *transcendencja*. I rzeczywiście – artyści związani z nurtem abstrakcji chromatycznej odwoływali się do zgoła innych rejestrów oraz emocji. Powstałe spod ich rąk prace malarskie, mimo wielkich formatów, które zawłaszczały przestrzeń widzenia i poniekąd narzucały ogląd oraz emocje odbiorcy, posiadały – w przeciwieństwie do *action painting* – zdecydowanie bardziej kontemplacyjny wymiar i uniwersalną symbolikę.

Jeden z najwybitniejszych malarzy tego nurtu – Mark Rothko – w licznych komentarzach do swojej twórczości podkreślał znaczenie duchowego, metafizycznego czynnika ludzkiej egzystencji, zaś malarstwo miało według niego być po prostu nośnikiem „podstawowych ludzkich emocji – tragedii, ekstazy, przygnębienia. Ludzie, którym zdarzy się zapłakać przed moimi obrazami, mają podobne religijne doświadczenie jak ja, kiedy je malowałem. A jeśli są tylko poruszeni relacjami barwnymi, to nie rozumieją sensu”[81].

Podobnym duktem myślenia i ścieżką „widzenia” podążał Barnett Newman, którego wielkie monochromy – zazwyczaj „przecinane” w poprzek wertykalną linią, przypominającą „ranę” toczącą „ciało” ikony – w istocie reprezentowały dramatyczne rozdwojenie współczesnej cywilizacji, o czym zaświadcza na przykład malarski cykl *Stations of the Cross – Lema Sabachthani* (1956–58). Potwierdzają to także słowa samego malarza, kiedy w jednym w swoich tekstów wyznaje, że „człowiek to istota tragiczna, a tragedia ta polega na metafizycznym rozdarciu między całością a częścią. Ta dychotomia leży w naszej naturze i nie możemy od niej uciec”[82].

Zgoła inaczej dzieje się w twórczości Ada Reinhardta, który przez lata wypracowywał w swoim malarstwie ideę obrazu „niepodzielnego”. Jego wczesne prace, reprezentujące jeszcze pozorną wielobarwność, zmierzały

81 D. Waldman, *Mark Rothko*, London 1978, [w:] Markowska A., *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 43.

82 Cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 40.

już stopniowo w kierunku monochromu. Jednak dopiero – być może w rezultacie mistycznych zainteresowań i inklinacji ku buddyzmowi – tzw. „czarne obrazy", podobnie jak Malewiczowski *Biały kwadrat na białym tle*, osiągnęły absolutną harmonię i jedność, co *nota bene* przysporzyło artyście przydomek „Czarnego mnicha"[83]. Na marginesie warto też dodać, że we wspomniany proces zespolenia Ad Reinhardt włączał nawet gabaryty płócien, które – zgodnie z jego intencją – powinny być adekwatne do przeciętnego wymiaru znajdującego się przed obrazem widza.

W nurcie abstrakcji chromatycznej kolor miał znaczenie fundamentalne. W lansowanej przez Hansa Hofmanna teorii „push and pull" barwa – niezależnie od swojej symboliki – powinna oddziaływać na odbiorcę tak, aby przyciągnąć go bądź odepchnąć. Ten zaś performatywny wymiar sztuki – dekadę później przeniesiony w trójwymiar – będzie jednym z czynników inicjujących happening czy performans. Dlatego nie jest kwestią przypadku fakt, że na tak uformowanej przestrzeni Allan Kaprow i Carolee Schneemann w swoich działaniach akcyjnych będą nawiązywać m.in. do twórczości Jacksona Pollocka.

2. Interwał neoawangardy

Po okresie radykalnych wystąpień i niezwykle emocjonalnych w tonie manifestów pierwszej awangardy w innej już, bo powojennej rzeczywistości, jej język i narracja uległy wyraźnemu wyczerpaniu, a cele okazały się zdezaktualizowane bądź nawet skompromitowane. Na przełomie lat 50. i 60. XX w. tak w Europie, jak i na kontynencie amerykańskim pojawia się nowe pokolenie artystów, które dąży do przełamania abstrakcyjnego i niejednokrotnie hermetycznego języka sztuki, dominującego do niedawna na scenie artystycznej. Rodząca się nie bez bólów i konfliktów neoawangarda nie chciała w żaden sposób powielać bądź kontynuować dorobku poprzedników – w szczególności estetyki ekspresjonizmu abstrakcyjnego, który zresztą inspirowany był surrealizmem – choć zarazem z niezwykłą samoświadomością retroaktywnie nawiązywała do kodów i procesów uruchomionych kilka dekad wcześniej przez Marcela Duchampa (ready-mades), Kurta Schwittersa (kolaż, MERZbau) czy krąg konstruktywistów (malarstwo monochromatyczne)[84].

Źródłowe dla neowangardy okazały się zatem zjawiska, które w ramach historycznej awangardy – być może z braku metodologii i czasowego dystansu – określano jako antysztukę. Wpierw zostały one zawłaszczone

83 Więcej na temat [w:] A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973, s.219–221.

84 Więcej na ten temat [w:] E. Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, Thames & Hudson London 1969, s. 11, a także [w:] H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 26.

jako pełnoprawne dzieła sztuki (np. ready-mades w pop-arcie i happeningu), a następnie powoli zinstytucjonalizowane i włączone do „galeryjno-muzealnego obiegu”[85]. Najwyraźniej u założeń nowej rewolucji legła intencja dalszego poszerzenia pola sztuki bądź anektowania w jej obręb rzeczywistości, co wiązało się z próbą kontekstualizacji dzieła w konkretnym dyskursie. W konsekwencji zamiast lokalizowania się w ramach pojedynczych nurtów i stylistyk, artyści zaczynają odwoływać się do przedmiotu (pop-art), przestrzeni (environment, land-art), czasu (happening, performance, activity) czy wyobraźni (konceptualizm)[86].

Nie mniej istotnym wymiarem neowangardy były prowadzone przez nią – niekiedy bardzo odmienne – strategie artystycznego podmiotu. Stefan Morawski, który tematyce pierwszej i drugiej awangardy poświęcił osobne studium, przywołuje cztery fundamentalne według niego procedury neoawangardy. Pierwsza to „penetracja samego siebie i otoczenia, uautentycznienie i intensyfikacja przeżyć, dążenie do stanów ekstatycznych”[87], co dobitnie znalazło swój wyraz w działalności akcyjnej. W drugiej strategii artysta musi zrezygnować „z wartości jednostkowych na rzecz komunałów i stereotypów, które [...] parodiuje lub bierze w ironiczny nawias”[88], co jest typowe dla pop-artu. Trzecia strategia jest wyjściem z gestualności i ekspresji na rzecz „konstruowania maszyn analogicznych do tych, jakie przedstawiają maszyny cyfrowe”[89] i dotyczy ona sztuki luministyczno-kinetycznej oraz tec-artu. Czwarta strategia to konceptualizm, który zarzuca produkcję obiektów i obrazów, a „twórca zastępuje filozofa i krytyka sztuki”[90].

Wszystkie te postawy *englobe* prezentowały wyraźną rezygnację z niegdysiejszych pokus, by sztuka wpływała na losy i porządek świata. Obecna w niej kontestacja była zarazem próbą usytuowania się wobec współbieżnych kulturowych narracji. Jednocześnie, co może wydać się dziś kuriozalne, praktyki neoawangardy odzwierciedlały zawartą w nich immanentnie opresję, wyrażającą się w dyskursie, który Rosalind Krauss zdiagnozowała jako „dyskurs oryginalności”[91]. On też stał się newralgicznym punktem,

85 G. Dziamski, *Awangarda klasyczna i neoawangarda*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, (red.) G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 50.

86 Por. J. Ludwiński, *Sztuka Po*, [w:] tegoż, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 246.

87 S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, pod red. S. Morawskiego, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 97.

88 Tamże.

89 Tamże, s. 98.

90 Tamże.

91 Por. R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition*, “October”, 1981, no. 18 (Fall).

który kolejne młode pokolenie uznały za terror awangardy i zwieńczenie modernizmu...

2.1 John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy

Jedną z najbardziej symptomatycznych osobliwości sztuk (audio)wizualnych drugiej połowy xx w. jest fakt, że być może najbardziej ich wpływowa postać i indywidualność była z wykształcenia muzykiem, kompozytorem i teoretykiem, a z zamiłowania pisarzem i mykologiem. Twórczość Johna Cage'a (1912 – 1992), a także jego praktyka teoretyczna i akademicka, wyrastały z gruntownych studiów nad historią i teorią muzyki oraz sztuki euroamerykańskiej, jakkolwiek co najmniej porównywalnym zapleczem była dlań intelektualna tradycja buddyzmu zen, taoizmu i konfucjanizmu. Nie sposób właściwie wykluczyć, że to właśnie dalekowschodnie dyskursy – w znaczeniu metodologicznym i estetycznym – okazały się kluczowe dla zdekonstruowania „ducha" klasycznego dzieła, ponieważ dostarczyły Cage'owi inspiracji oraz narzędzi niezbędnych do zrewolucjonizowania współczesnej kultury. Dość w tym miejscu przypomnieć chińską Księgę Przemian (*I Ching*), będącą w z jednej strony hermetycznym systemem odwzorowującym model przemian zachodzących w uniwersum, z drugiej zaś – swoistym interfejsem umożliwiającym przedsięwzięcie rozmaitych strategii opartych na losowości. Włączenie przypadku w procedurę kreowania, a następnie publicznego prezentowania dzieła było zamachem na teleologiczność sztuki. Zabieg ten dla Cage'a miał charakter ontologiczny, bowiem – jak twierdził – „najwyższym celem jest nie mieć celu w ogóle. Jest się wówczas w zgodzie z naturą w jej sposobie działania"[92].

Pierwszym przypadkiem zastosowania procedury losowej przez artystę jest jego utwór na fortepian solo *Music of Changes* (1951). Jednak dopiero kompozycja *4'33''* (1952) stała się fundamentalnym krokiem inicjującym dyskusję na temat granic i otwartości muzyki. Utwór ten – „skomponowany" na dowolny instrument (lub skład instrumentów) – zakładał 4 minuty i 33 sekund (pozornej) ciszy, a przypadkowe i nieprzewidywalne reakcje i odgłosy publiczności miały stanowić integralną część kompozycji, współtworząc na żywo jego sferę audialną. Przy czym – poza samym aleatoryzmem – istotną wartością wniesioną do sztuki było tu wykorzystanie naturalnych dźwięków otoczenia. Gwoli ścisłości biograficznej należy przypomnieć, że już w 1937 r. Cage zwrócił uwagę w swoim manifeście pt. *Future of Music: Credo* na znaczenie hałasu, uznając go za

92 J. Cage, *Przeludnienie i sztuka*, przeł. A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 18.

pełnowartościowy materiał muzyczny. Koncepcja ta wówczas mogła być reperkusją lektury Henry'ego Cowella – kompozytora o futurystycznych inklinacjach. Z dzisiejszej perspektywy trudno odmówić autorowi *4'33"* antycypacji strategii, która konstytuuje tożsamość współczesnego didżeja.

Niebagatelną zasługą Cage'a jest również spopularyzowanie preparowanego fortepianu oraz mediów elektronicznych. Niezależnie od intermedialnych zabiegów – amerykański artysta wielokrotnie w swoich projektach łączył różne style, gatunki i media. Jego utwór *Musicircus* (1967) jest partyturą happeningu, w którym spotykają się muzyka, film, pantomima, zaś w sferze muzycznej mamy tu melanż gatunków – od muzyki klasycznej, poprzez jazz i rock, a skończywszy na muzyce popularnej typu musical. Warto też podkreślić, że w rozmaitych działaniach akcyjnych Cage wykorzystywał także telewizję jako medium i – w przeciwieństwie do ekspresjonistów abstrakcyjnych – nie gardził wytworami pop-kultury oraz *ready-mades*.

Osobnym aspektem działalności kompozytora są liczne przykłady podważania klasycznej podmiotowości autora dzieła, zwłaszcza w przypadku realizacji, do których współtworzenia Cage dopuszczał osoby trzecie. W ten sposób do historii sztuki przeszła, zrealizowana wspólnie z Robertem Rauschenbergiem, „grafika" pt. *Automobile Tire Print* (1953). Składa się ona z długiego rulonu białego papieru, który wpierw został rozłożony na ulicy, a następnie najechany przez pozostawiające ślad tuszu opony motocyklu prowadzonego przez Rauschenberga. W tym kontekście odnotować też trzeba happening *Reunion* (1968), podczas którego Cage odbył niekonwencjonalną partię szachów z Marcelem Duchampem. W trakcie pojedynku pola szachownicy były podłączone do wielokanałowego systemu odtwarzającego dźwięki z taśmy przy każdym ruchu na szachownicy. Gra, trwająca 5 godzin, składała się z nieprzewidywalnych połączeń (*reunion*) dwóch niezależnych systemów dźwiękowych, które były przypisane każdemu z graczy. Później po latach, po śmierci Duchampa, Cage zrealizował pracę pt. *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969) – cykl litografii na pleksiglasie z losowo dobranymi słowami ze słownika.

Począwszy od lat 70. ubiegłego wieku artysta zaczął także realizować wiele serii prac plastycznych wykorzystujących zasadę aleatoryzmu – żeby tylko wymienić cykl rysunkowy *Seven Day Diary (Not Knowing)* (1978) narysowany z zamkniętymi oczami oraz *R=Ryoanji* (1983) i *Where R = Ryoanji* (1992). Dwa ostatnie dzieła nawiązują do ogrodu zen Ryoanji w Kioto, gdzie na starannie zagrabionym piasku spoczywa 15 kamiennych głazów. Organizacja przestrzenna ogrodu została przez Cage'a starannie przetransponowana za pomocą mechanizmu losowego (*I Ching*) i przeniesiona na papier. Ten sam algorytm artysta zastosował w utworze *Empty Words*

(1973–1974), gdzie przemieszał ze sobą fragmenty *Dzienników* H. D. Thoreau. Warto dodać, że w sensie czysto formalnym jest to operacja na tekście charakterystyczna dla dadaizmu, jakkolwiek i u Cage'a i u dadaistów spotykamy podobną – anarchizującą i irracjonalną motywację samego artystycznego gestu. Jednak główną ideą autora *Empty Words* było po prostu „tworzyć muzykę poprzez czytanie na głos. Tworzyć język nic nie mówiąc. Czytać. Oddychać"[93]. Co istotne – Cage we wskazówkach zalecał czytanie wieczorem tego czteroczęściowego tekstu z półgodzinnymi przerwami, aby ostatnia partia miała już miejsce o świcie, przy otwartych oknach i drzwiach, przez które można było słyszeć odgłosy poranka.

Włączanie do sztuki dźwięków otoczenia oraz wykorzystywanie przez Cage'a procedur losowych – tak w muzyce, jak w sztukach wizualnych – było stosowane z myślą o ograniczeniu wpływu świadomości i celowości. Ten zaś repertuar środków – uzupełniony jeszcze o artykułowanie przezeń ciszy, pustki, prostoty, pytań i paradoksów – był elementem tożsamościowej strategii, inspirowanej japońskim zen – a w szczególności pracą nad koanami. Ich istotą jest bowiem „zawieszenie" racjonalności i redukcja teleologii, co ma prowadzić w konsekwencji do doświadczenia świata takim, jakim on jest, a nie jaki nam się wydaje. Dlatego sztuka – sugerował Cage – „nie powinna być czymś odmiennym od życia, ale działaniem w obszarze życia. Winna upodobnić się do życia z jego przypadkami, zmiennościami, jego różnorodnością i nieuporządkowaniem oraz rzadkimi chwilami piękna"[94].

2.2 Happening, czyli kolaż uprzedmiotowionych podmiotów

Początki działalności akcyjnej w domenie sztuk audiowizualnych przypadają na połowę lat 50. ubiegłego wieku. Trwająca już dekadę dominacja ekspresjonizmu abstrakcyjnego, a zwłaszcza jego estetyczny hermetyzm i wpisanie się w nurt kulturowego mainstreamu, sprawiły, że młode pokolenie twórców poszukiwało już zupełnie nowego języka wypowiedzi. W zaistniałej izolacji sztuk plastycznych happening okazał się niezwykle popularnym, ale i wywrotowym, medium, chociaż – w istocie – inspirowany był wystąpieniami futurystów (Teatro Chiarella, Turyn 1910), dadaistów (Cabaret Voltaire, Zurych 1916), a także praktyką *action painting* (film o Jacksonie Pollocku w reż. Hansa Namutha, 1951) i multimedialnymi koncertami Johna Cage'a (Black Mountain College, Asheville 1952.). Poza

93 J. Cage, [cyt. za:] Weiss Allen S., *Introduction to Empty Words (Part III)*, CD, 2013 s. 9.

94 *Performance*, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. Wojciechowskiego, MAW, Warszawa 1984, s. 24.

happeningową aktywnością artystów amerykańskich podobne próby zredefiniowania awangardy pojawiały się m.in. w dalekiej Japonii, gdzie grupa Gutai podczas swoich wystąpień antycypowała akcjonizm (Saburo Murakami, *Laceration of Paper*, 1955; Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955). Należy podkreślić, że artyści związani z Gutai postulowali anonimowość w ramach działań zbiorowych, co jednak bez wątpienia miało uzasadnienie nie tylko artystyczne, ale było też zapewne reperkusją przyjęcia perspektywy buddyzmu zen.

Twórcą pojęcia „happening" jest Allan Kaprow – malarz, teoretyk sztuki i pionier działań akcyjnych, których odnotował w swojej artystycznej biografii ponad 200. Jego *18 happeningów w 6 częściach* (Reuben Gallery, Nowy Jork 1959) uważa się za pierwszy wykonany na świecie happening. W Polsce autorem pierwszej akcji happeningowej był Bogusław Schaeffer, który zaproponował ośmiogodzinny happening muzyczny *Non-stop* (1960). W sztukach *stricte* wizualnych ten typ akcyjności pojawia się w 1965 r., kiedy Tadeusz Kantor realizuje *Cricotage* (TPSP Warszawa). Najważniejsze realizacje happeningowe na świecie mają miejsce do końca lat 60. XX w. w Stanach Zjednoczonych, Francji, Republice Federalnej Niemiec, Austrii, Wielkiej Brytanii, a także w Czechosłowacji i Polsce. Wiodącymi artystami tego nurtu byli Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins, George Brecht, Red Grooms, Robert Whiteman, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, George Maciunas oraz Wolf Vostell.

Jakkolwiek happening z założenia odwoływał się do otaczającej rzeczywistości i był niejakim powrotem do Duchampowskiej idei *ready-made*, to jednak – w przeciwieństwie do teatru – odżegnywał się zdecydowanie od mimetyzmu i realizmu. A ponieważ nie miał niczego reprezentować ani symbolizować, nie było w nim klasycznych postaci, teatralnych ról czy fabularnej narracji. Co więcej – kwestionował on takie teatralne jakości, jak sztywny czas „pokazu" i jego czasoprzestrzenny zasięg. Ideolodzy happeningu podważali również tradycyjny status sztuki, dzieła, artysty i odbiorcy, co dobitnie egzemplifikuje obwieszczony w Galerii Amstel 47 (Amsterdam 1964) manifest Bena Vautiera *Dziewięć kierunków w sztuce*. Artysta oznajmia w nim: „ 1. Nieobecność sztuki, 2. Niszcz sztukę, 3. Wszystko jest sztuką, 4. Nie sygnuj sztuki, 5. Kopiuj sztukę, 6. Uprawiaj sztukę jak dotąd, 7. Zmień sztukę, 8. Ty jesteś sztuką, 9. Sztuka....."[95]. Vautier – podobnie jak inni artyści z międzynarodowego ruchu Fluxusu – z jednej strony kontestował hierarchiczną sztukę swych poprzedników, z drugiej znów – anarchizującym gestem proklamował wolność i improwizację. Zgodnie z tym stanowiskiem artyści wychodzili ku odbiorcy z ideą drobnych zdarzeń (*events*) – zalecanych publiczności w formie instrukcji („do it yourself").

95 Cyt. za: T. Pawłowski, *Happening*, WAiF, Warszawa 1988, s. 16.

Happening zatem to „dzieło otwarte" i procesualne w rozumieniu, jakie przydał mu Umberto Eco[96]. Jego struktura konkretyzuje się i dopełnia dopiero w momencie czasoprzestrzennej realizacji. Kluczową osią wszystkich przebiegających w happeningu relacji jest stosunek i wzajemne odniesienie przedmiotów, podobnie jak w sztuce environmentu. Doprecyzowuje to Claes Oldenburg, kiedy pisze, że „happening jest takim lub innym sposobem użycia *przedmiotów w ruchu*, przy czym zaliczam do nich także ludzi, zarówno samych w sobie, jak też jako podmioty działań"[97].

Konsekwencją tej konstatacji jest swoista reifikacji, gdyż wszyscy współuczestnicy happeningu posiadają status *ready-mades*. Publiczność jest traktowana bądź jako „przedmiot gotowy" (*Koncert morski* Tadeusza Kantora w Łazach koło Osiek, 1967) bądź jest zachęcana do aktywnego udziału w działaniach (*Podwórze* Allana Kaprowa, Nowy Jork 1962). Aktorzy nie byli tu mile widziani ze względu na ich skłonność do psychologizacji „postaci", a happening – jak dowodzi Wolf Vostell – nie jest to „ucieczka poza rzeczywistość, lecz w rzeczywistość"[98]. Artysta zatem w obrębie konkretnej realności dokonuje jej swoistej teatralizacji. Niekiedy – jak chce Kaprow – jest to przypadkowa lub inscenizowana „suma" zgromadzonych przedmiotów i osób, bądź też – jak sugeruje Lebel – zaaranżowana sytuacja, która ma odświeżyć lub zintensyfikować percepcję uczestników[99]. Rzecz jasna, taki punkt widzenia zmienia w oczywisty sposób funkcję widza-odbiorcy, który nie powinien biernie się przyglądać ani pasywnie zachowywać podczas „widowiska", jak ma to miejsce w tradycyjnym teatrze. W happeningu – według Lebela – „nie ma już żadnej publiczności, żadnych aktorów, żadnych ekshibicjonistów i żadnych widzów. Każdy może zmieniać swoje zachowanie zależnie od upodobania i nie ma nikogo, kto by – jak w teatrze – był zredukowany do zera. Nie ma już żadnej «funkcji widza», żadnej sceny, żadnych poetyckich słów i żadnych oklasków po drugiej stronie rampy"[100].

Poza odejściem od *mimesis* i zerwaniem z charakterystycznym dla teatru podziałem na role w happeningu istotnej wagi nabiera „przypadek". Jako czynnik deziluzji ma on rozsadzać wszelką potencjalną konwencję i upodabniać sztukę do rzeczywistości. Jednocześnie przypadek – jak pisał Kaprow w swej książce *Assemblage. Environments and Happenings* (1966) – „jest dramatyczną sprawą, zaspokajającą zarówno naszą potrzebę

96 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz , J. Gałuszka , A. Kreisberg , M. Oleksiuk, W.A.B., Warszawa 2008.

97 Cyt. za: T. Pawłowski, *Happening*, dz. cyt., s. 47.

98 Cyt. za: Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 43.

99 Por. G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, dz. cyt., s. 22.

100 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 61.

bezpieczeństwa, jak i naszą potrzebę odkrywczości i ryzyka”[101]. To stanowisko było zresztą egzemplifikowane w zastosowaniu różnych mechanizmów probabilistycznych, kiedy artyści decydowali się podczas akcji na użycie tabel losowych bądź rzucanie monetą.

Kolejną cechą odróżniającą happening od teatru jest rezygnacja z mówionego słowa lub jego śladowe występowanie na rzecz komunikacji pozawerbalnej – zwłaszcza operowania ciałem i rekwizytami. Wiązało się to być może z niezwykłą w tamtym czasie popularnością idei Antonina Artauda, którego książka *Teatr i jego sobowtór* ukazała się w 1958 r. w przekładzie angielskim. Artaud, sam od lat 30. propagujący rozluźnienie sfery sensu i więzi semantycznej, dowodził, że „miast brać za podstawę teksty, traktowane jako coś ostatecznego i uświęconego, byłoby rzeczą istotną położyć kres podporządkowania teatru tekstowi oraz przywrócić pojęcie swego rodzaju unikalnego języka, usytuowanego między myślą a gestem”[102].

Koncepcja Teatru Okrucieństwa Artauda, pozostającego pod wielkim wpływem Jungowskiej koncepcji nieświadomości zbiorowej, była bliska bez wątpienia wiedeńskim akcjonistom. Happeningi Otto Muehla, Rudolfa Schwarzkoglera, Güntera Brusa i Hermanna Nitscha nawiązywały do archetypicznej wspólnoty ludzkich doświadczeń, jednocześnie też eksplorowały podświadomość i podważały kulturowe tabu dotyczące społecznych rytuałów i postrzegania cielesności. W zamierzeniu artystów happening miał, podobnie jak w dramacie antycznym, w konsekwencji prowadzić do katharsis.

Radykalne i drastyczne akcje wiedeńczyków, a także dekolaże działającego w Niemczech Wolfa Vostella, były również swoistą terapią wstrząsową dla tożsamości kapitalistycznego społeczeństwa konsumpcyjnego. Artyści musieli być świadomi osobistego ryzyka, jakie ponosili podczas swych realizacji – nie pozostawały one bowiem bez wpływu na ich podmiotowość a niekiedy i życie. Na przestrzeni lat 60. i 70. akcjoniści byli wielokrotnie zatrzymywani przez policję. W 1969 r. Rudolf Schwarzkogler został odnaleziony martwy po tym, jak wyskoczył z okna swojej pracowni. Incydent ten stał się kolejnym przyczynkiem do mitologizacji tożsamościowego dyskursu akcjonizmu.

101 Cyt. za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973, s. 175.

102 Cyt. za: T. Pawłowski T., *Happening*, dz. cyt., s. 66.

2.3 Anonimowy i/lub zbiorowy podmiot anty-sztuki w działaniach Fluxusu

Kiedy w połowie minionego stulecia zaczęła się kształtować międzynarodowa sieć artystów Fluxus, nikt nie przypuszczał, że formacja ta uruchomi procesy, które będą zmierzać ku eliminacji sztuk wizualnych. Fluxus w ciągu zaledwie jednej dekady zaktywizował i przyspieszył mechanizmy prowadzące do komplementarnej zmiany oblicza praktyki artystycznej i jej dotychczasowego pola. Konsekwencją ich zaistnienia stała się stopniowa dematerializacja i konceptualizacja „dzieła", a także zdecentrowanie bądź całkowite wyrugowanie artystycznego podmiotu.

Fluxus balansował bardziej na granicy zjawiska i ruchu, niż kolektywu o jasno dookreślonym programie i wyznaczonych celach. Odżegnywał się od instytucji sztuki z ich predylekcją do hierarchizowania i terytorializowania dyskursu, stawiał w nawias wszelką linearność narracji i podważał katalog tradycyjnych estetycznych wartości. Stąd w działaniach Fluxusu niezwykle często pojawiały się elementy gry i karnawalizacji w anektowanej przez sztukę rzeczywistości. Wystąpienia te, niewątpliwie podszyte duchem dadaizmu oraz samego Duchampa, miały specyficzną oprawę i stanowiły – jak pisał był George Brecht – „the fusion of Spikes Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp"[103].

Jako pojęcie – „fluxus" ujrzał światło dzienne w 1962 r. w pierwszym numerze pisma o tej samej nazwie, które redagował klasycznie wykształcony artysta litewskiego pochodzenia – George Maciunas. Genealogia terminu – chyba nie jest to dzieło przypadku – ma podobną proweniencję, co nazwa „dada" i zostało ono utworzone z przypadkowo znalezionego słowa w słowniku. Najbardziej popularnym i charakterystycznym językiem wypowiedzi Fluxusu stały się koncerty oraz festiwale gromadzące artystów z całego niemal świata. We wrześniu 1962 r. odbył się pierwszy festiwal w Wiesbaden pod szyldem „Międzynarodowego Festiwalu Bardzo Nowej Muzyki Fluxus", który stał się imprezą cykliczną. Występowali na nim m.in.: Dick Higgins, Alison Knowles, Philip Corner, Yoko Ono, Milan Knižak, Beniamin Patterson, Emmet Williams, George Brecht i wielu innych.

Istotą Fluxusu było dopatrywanie się analogii między rzeczami i językami, co pozwalało artystom budować nowe estetyczne „całości". Scalanie zatem, dokonywane w obrębie przedsięwziętych mediów, ich reinterpretowanie i dążenie do synkretyzmu, sprawiło, że pole sztuki wzbogaciło się o zapożyczone od Samuela Taylora Colridge'a pojęcie „intermedium". Jeden z czołowych artystów i teoretyków Fluxusu, Dick Higgins, wyjaśniał,

103 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 54.

że intermedium oznacza po prostu metodę urzeczywistnienia „dzieła" za pomocą różnych mediów i „że takie podejście, działające bez założeń co do środków, w którym praca zakłada jedynie, iż stworzy własne spójne i naturalne medium, implikuje pewną dozę synkretyzmu, który nie był właściwy sztuce Zachodu przez długie lata bezpośrednio poprzedzające ten wiek"[104].

W realizacjach artystycznych Fluxusu widać wyraźnie próbę zniesienia sztywnej granicy oddzielającej sztukę od potocznego życia, a prezentowane „dzieła" z reguły odwoływały się do żywiołu codzienności. Ten gest zaczerpnięcia tematu z realiów powszedniości i wpisywania się w ich rytualizm nie wynikał z jakiejś estetycznej dykcji, ale wiązał się z faktem, że Fluxus chciał zawiązać więzi z ludźmi i być poniekąd sztuką nie tylko użytkową, ale też użyteczną. Nie jest chyba przypadkiem, że George Maciunas w swoich tekstach odwoływał się do lewicowej mitologii LEF-u i – podobnie jak Jean-Jacques Lebel – kładł nacisk na antyburżuazyjny i antymieszczański charakter artystycznego dyskursu. W aktywności tej nie było nic z gotowych wzorców i próżno tu szukać czystości gatunkowej. W tym wymiarze sztuka nabierała progresywności, a same prace (często tylko ich projekty) były ustawicznym *work in progress*. Podkreślał to sam Higgins, kiedy pisał, że "fluxus jest między innymi rodzajem pracy, formą form, metaformą"[105]. Tak też rozumiany stawał się on matrycą różnicującą się przez powtórzenie. Podobnie rzecz się ma z figurą artysty i jego podmiotowością, która nie jest stałą, ale podlegającą zmianom funkcją „pisania" dzieła, funkcją – dodajmy – labilną i hybrydalną, nie posiadającą konturów i łatwo zmieniającą swe właściwości. Taka matryca – nie-matryca była oczywiście szyderstwem wymierzonym w mit profesjonalizmu i ostatecznym odżegnaniem się od spadku tradycji wielkiej awangardy. Inną jest sprawą, że zakwestionowanie podmiotu w działalności Fluxusu często odbywało się poprzez zakładanie bądź – *à rebours* – ściąganie artystycznych masek, co przejawiało się w duchu kolektywizmu i antyindywidualizmu. Jest rzeczą symptomatyczną, że rozmycie się figury autora odbyło się tutaj na długo przed powstaniem fundamentalnych książek z kręgu dekonstrukcji i poststrukturalizmu (zwłaszcza Derridy, Barthes'a, Foucaulta, a w szczególności rizomatycznej idei podmiotu Deleuze'a). Ogólnoświatowa – a dziś powiedzielibyśmy globalna – sieć artystów spod znaku Fluxusu miała bowiem coś z figury Deleuzjańskiego kłącza znacznie wcześniej nim narodziła się koncepcja *world wide web*.

104 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przeł. K. Brzeziński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 198.

105 Tamże, s. 202.

Wystąpienia Fluxusu częstokroć stawały się przyczynkiem do kreacji dzieła zbiorowego i nie może dziwić, że były naturalnym rozwinięciem happeningu, który zresztą sam – jako medium – powstawał w tym samym mniej więcej czasie. W tych pierwszych latach zdominował on właściwie większość fluxusowych akcji, jakkolwiek od początku pojawiały się w jego obrębie działania, które miały z czasem rozsadzić jego narracyjną i formalną strukturę. Jednym z pierwszych przedsięwzięć kojarzonych z Fluxusem był historyczny happening Allana Kaprowa w Reuben Gallery w Nowym Jorku – *18 Happeningów w 6 częściach*. Jednak niemal równolegle odbywały się pierwsze tego typu akcje Bena Vautiera, Dicka Higginsa, George'a Brechta, Allana Kaprowa, Carolee Schneemann czy Ala Hansena. Niejednokrotnie przybierały one charakter „events" (niekiedy będących elementami bardziej rozbudowanej całości), które artyści prezentowali w formie większego zestawu bądź też w formule poleceń lub instrukcji w ramach szerszych wystąpień. Tak miało miejsce na przykład na ringu bokserskim w Madison Square, gdzie Higgins (w latach 1959–1960) organizował swoje *Public events*. Na początku dekady lat 60. ważnymi ośrodkami stały się Judson Church w Greenwich Village i L'E-pit-o-me Coffee Shop. Z kolei w Niemczech aktywnie działał już Joseph Beuys, Ben Patterson i Volf Vostell. Wreszcie Francja stała się areną wielkich fluxusowych wystąpień za sprawą Jean-Jacquesa Lebela i Roberta Filliou. Do nie mniej znaczących i z pewnością bardzo widowiskowych należały jednodniówki Rolanda Topora i Fernando Arrabala organizowane podczas *II Festiwalu Wolnej Ekspresji* w Paryżu w 1965 r. Jednak większość prac artystów z tego kręgu to działania ulotne, efemeryczne i z reguły dalekie od estetyki akademickiej celebry. Stąd popularność działań anonimowych i zaskakujących swoją „naiwnością" oraz szczerością, jak choćby słynne oświadczenie Bena Vautiera – „nic nie rozumiem". Podważanie autorytetu sztuki oraz artysty było naturalną reperkusją relatywizacji tradycyjnych wartości i często przybierało – jak w przypadku Roberta Filliou – formułę „Art is not what artists do", z której to już blisko do idei, jakie wniósł ruch konceptualny, zwłaszcza Joseph Kosuth i grupa *Art and Language*. Sam Filliou był pasjonatem i wizjonerem na miarę Josepha Beuysa, powołał m.in. *Republique Géniale*, a także – w kooperacji z Georgem Brechtem – *Non-École de Villefranche i Poi-poidrôme* (Instytut Permanentnej Twórczości).

Dziś już nie podlega wątpliwości, że odrzucenie klasycznego paradygmatu sztuki i kontestowanie merkantylnego nastawienia establishmentu, a wreszcie rezygnacja z materialnej formy „dzieła" bądź – w skrajnych przypadkach – z figury podmiotu, przyczyniły się do powstania prac antycypujących konceptualną rewoltę. Proces ten znakomicie egzemplifikuje zestaw prostych instrukcji Brechta (*Word Event*). Przykładem mogą być jego performatywne *Trzy telefoniczne zdarzenia* (z 1961 r.), które

zalecają, co następuje: 1. „kiedy zadzwoni telefon, pozwól mu dzwonić tak długo, dopóki sam nie przestanie, 2. kiedy zadzwoni telefon, podnieś słuchawkę po to, by ją odłożyć, 3. kiedy zadzwoni telefon, odpowiedz”[106].

Strategia anonimowości i funkcjonowania poza instytucjonalnym obiegiem sztuki sprawiła, że w Fluxusie pojawiła się również koncepcja tzw. „multiple name”. Pozwalała ona wyjść z pozycji indywidualistycznych na antyindywidualistyczne, gdyż – zgodnie z nią – artyści niejako zespołowo przybierali jedno nazwisko bądź nazwę. Co ciekawe – jak pisze Piotr Krakowski – „najlepsze dzieła powstające w ramach poczynań tej grupy – to kompozycje całkowicie nieosobiste, charakterem swoim bliskie ready-mades”[107].

Rozproszenie podmiotu, konceptualizacja „dzieła”, które staje się „tekstem” w rozumieniu, jakie nadał mu Roland Barthes[108] z jednej, a Hal Foster[109] z drugiej strony – niekiedy zresztą także w wymiarze materialnym (np. jako instrukcja czy partytura) – sprawiły, że niektóre późne fluxusowe realizacje osiągały fazę „niemożliwości” lub też mieściły się na pograniczu tendencji zerowej (jak powiedzieliby twórcy Grupy Zero – Heinz Mack i Otto Piene), lub fazy zerowej (by posłużyć się nomenklaturą Jerzego Ludwińskiego[110]) czy zerowego stopnia sensu (jak sugeruje Barthes[111]).

2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcjoniści wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów

Chociaż po II wojnie światowej kultura austriacka nie stanowiła ideowego monolitu, jest rzeczą nader wymowną, iż jej najwybitniejsi przedstawiciele byli najzagorzalszymi krytykami powojennego społeczeństwa austriackiego. Dość w tym miejscu przypomnieć tak ważne filmy, jak *Biała wstążka* (2009) Michaela Haneke’go oraz *Raj: wiara* (2012) Ulricha Seidla, a także powieści Elfriede Jelinek (*Wykluczeni*, 1980) oraz Thomasa Bernharda (*Zaburzenie*, 1967). W sztukach audiowizualnych ich nie mniej radykalnym odpowiednikiem był wiedeński akcjonizm (1962–1969).

Przyczyn tego stanu rzeczy należy doszukiwać się w najnowszej historii Austrii. Krytyczne ostrze środowisk artystycznych zostało bowiem

106 Cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, dz. cyt., s. 25–26.

107 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 54.

108 Por. R. Barthes, *Oeuvres complètes*. Paris 1993–1995, t. III, s. 847, cyt. za: R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, KR, Warszawa 2001, s. 243.

109 Por. H. Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*, „Magazyn Sztuki”, nr 5 1995, s. 146.

110 Por. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 167.

111 Por. R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009.

wymierzone w społeczeństwo, które w plebiscycie, jaki odbył się w 1938 r., w 99,75 % poparło tzw. Anschluss Austrii i kadrowo zaangażowało się w nazistowski reżim, natomiast po 1945 r. – praktycznie bez rozliczenia winnych – włączyło się w reformę i rozwój gospodarki oraz państwowych instytucji. Kraj, nie posiadający odrębności językowej oraz ciągłości instytucji państwa, zaczął po wojnie budować własny habitus w oparciu o najbardziej konserwatywne wartości. Proces ten nie odbywał się jednak bez traumy i bez kontrowersji. Rozpad wieloetnicznej Monarchii Austro-Węgierskiej, następująca po I wojnie światowej stopniowa utrata terytoriów, a także zagłada Żydów austriackich zachwiały społecznym *status quo*, co – jak zauważa Andreas Stadler – w konsekwencji spowodowało „bóle fantomowe”[112], które doprowadziły do kryzysu tożsamościowego społeczeństwa i zradykalizowały scenę artystyczną.

Na tym społeczno-politycznym tle – wcześniej czy później – musiały pojawić się ogniska oporu i kontestacji nowego „starego” systemu. Wiedeński akcjonizm był w swojej bezkompromisowości zjawiskiem najbardziej nieprzejednanym. Niezależnie od zarysowanego już podłoża – genealogii tego ruchu trzeba doszukiwać się też w psychoanalitycznej teorii i praktyce klinicznej Freuda oraz jego następców, a także w dokonaniach pierwszej awangardy – austriackim ekspresjonizmie (Egon Schiele, Oskar Kokoschka), dodekafonii (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) czy działalności literackiej grupy Wiener Gruppe (Hans C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm). Bezpośrednim poprzednikiem akcjonistów był Arnulf Rainer, który – jakkolwiek reprezentował informel – tworzył już w duchu performatywnym, o czym może świadczyć fakt, że kiedy w 1953 r. opublikował swój manifest *Malerei um die Malerei* (*Malarstwo dla odejścia od malarstwa*), zniszczył większość swoich prac. Później Rainer będzie poszukiwać źródeł ludzkiej gestualności.

Ten estetyczny i antropologiczny trop w poszukiwaniach protojęzyka odegrał także wielką rolę u akcjonistów wiedeńskich, którzy sięgali po środki informelu nie dla estetycznych powodów, ale by zbliżyć się do – jak pisał Hermann Nitsch – „wewnętrzno-psychicznej rzeczywistości, którą można pogłębić aż do archetypicznych kolektywnych i podstawowych rzeczywistości duszy”[113]. W tej predylekcji do autoanalizy chodziło nie tylko o artykulację mechanizmów podświadomości, ale przede wszystkim o ujawnienie zawartej w mitach nieświadomości zbiorowej. Dlatego w akcjonizmie znajdujemy odwołania do nawet tak odległych w czasie

112 Por. A. Stadler, *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, (red.) S. Ruksza, Mocak, Kraków 2011, s. 125.

113 H. Nitsch, *Manifest das Lamm*, cyt. za: Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 48.

rytuałów jak misteria orfickie i dionizyjskie. W działalności założonego przez Nitscha Teatru Orgii Misteriów (Orgien Mysterien Theater) występuje ich realna egzemplifikacja, co odbywa się na przykład poprzez „ukrzyżowanie obdartego ze skóry zwierzęcia [aby] zewnętrznie zamanifestować wewnętrzno-psychiczną rzeczywistość mitu. Samą symbolikę jagnięcia Nitsch widzi albo w rozumieniu dionizyjskim (rozerwanie boga Dionizosa) przez podstawienie jagnięcia zamiast symbolizującego bóstwo byka, albo jako przeciwieństwo dionizyjskiej orgiastyki, jako masochistyczny eksces ofiary”[114].

W latach 1962–1969 akcjoniści przeprowadzili ponad 150 działań akcyjnych. Pierwsze, *Krwawe organy* (*Die Blutorgel*, 1962) zrealizowano w wiedeńskim atelier Otto Muehla z udziałem Hermanna Nitscha oraz Adolfa Frohnera. Artyści przed zamurowaniem się w piwnicy deklarowali: „Będziemy oczyszczeni w wyniku owych trzydniowych ćwiczeń, podczas których nie będziemy ani jeść, ani spać, ani pielęgnować swego ciała [...] i będziemy oczekiwać uroczystego odmurowania”[115]. Po interwencji policji działanie zostało przerwane.

Należy w tym miejscu dodać, że w burzliwej dekadzie lat 60., kiedy w całej Europie następowała radykalizacja ruchów młodzieżowych, w Austrii panował względny spokój, którego nie zakłócały znaczące wydarzenia czy incydenty. Awangarda oraz lewica funkcjonowały na marginesie życia społecznego i prawdziwą eksplozją na scenie artystycznej okazały się dopiero wystąpienia akcjonistów.

Egzemplaryczna pod tym względem była akcja *Sztuka i rewolucja* (*Kunst und Revolution*, 1968), nazywana też *Świństwa na uniwersytecie* (*Uni-Ferkelei*), współorganizowana przez akcjonistów i SÖS (Socjalistyczny Austriacki Związek Studentów). „»Odczyt« – wspomina Peter Weibel – który niewinnie obiecywał plakat zapraszający na imprezę, Otto Muehl zaczął od wyzwisk pod adresem zamordowanego właśnie Roberta Kennedy’ego i jego klanu. [...] W tym hałasie stanął na stole prelegenckim nagi Günter Brus, zrobił sobie brzytwą cięcie na klatce piersiowej, oddał mocz i wypił go, zrobił kupę na ziemię, zaśpiewał hymn Austrii, rozsmarował fekalia na ciele, wsadził palec do gardła i zwymiotował. Podczas gdy on leżał na wznak na blacie stołu i onanizował się, Oswald Wiener [...] wygłaszał mimo bezprzewodowego mikrofonu niesłyszalny odczyt o języku i świadomości w odniesieniu do modeli cybernetycznych, które rysował na tablicy. Tymczasem Otto Muehl chłostał biczem masochistę o imieniu Laurids, który zgłosił się dobrowolnie i później odczytał erotyczny tekst.

114 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 49.

115 Cyt. za.: Ruksza S., *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 29.

Potem ludzie Muehla [...] zaczęli symulować ejakulację i sikać, założywszy się wcześniej, czyj strumień moczu będzie najdłuższy. W tym samym czasie Franz Kaltenbäck wygłaszał obsesyjną mowę o informacji i języku, a Weibel dosłownie płomienną [...] podburzającą mowę na temat pytania Lenina »Co robić?«"[116]. W rezultacie Brus i Muehl zostali skazani na kilka miesięcy aresztu.

Artystą najbardziej utożsamianym z wiedeńskim akcjonizmem jest Hermann Nitsch, pozostający do dnia dzisiejszego aktywnym uczestnikiem austriackiej sceny artystycznej. Jego pierwsze obrazy w stylistyce informel, w których Nitsch używał farby oraz krwi, powstawały już około 1961 r. Jednak punktem zwrotnym okazało się założenie Teatru Orgii Misteriów – instytucji i dzieła z założenia stanowiącego Gesamtkunstwerk wiedeńskiego artysty. Łączył on w ramach tego projektu malarstwo, muzykę, teatr oraz rytuał ofiarny i liturgię mszy. Nitsch, jako „mistrz ceremonii', reżyserował „spektakl", mający na celu wywołać „stan, który ludzie, jeszcze przed jego odkryciem, odreagowywali w mitycznych sytuacjach ekscesu i paradoksach sadomasochistycznych (takich jak krzyż, rozszarpanie i kastracja dionizosa, oślepienie edypa, uczta totemiczna itd."[117]. Symbolika ta i przywoływane archetypy materializowały się w wielu drastycznych happeningach przy aktywnym współudziale publiczności; co znaczące – nie było w nich miejsca na triki i *mimesis*, ponieważ teatr Nitscha nie operował iluzją. Stąd sadyzm, skłonność do patologicznych i perwersyjnych gestów stały się swoistym znakiem firmowym artysty. Podczas słynnej akcji *Jagnię* (*Das Lamm*, 1964) uczestnicy ćwiartowali martwe jagnię, dokonywali aktu wzajemnego biczowania i rozbryzgiwali na ciałach krew. Na końcu tych ekscesów zostało ukrzyżowane jagnię. Transgresja była więc stałym i nieodzownym elementem, gdyż – jak dowodził sam Nitsch – „Rewolucja jest zjawiskiem dionizyjskim"[118]. Sztuka miała być ewokacją niegdysiejszego sacrum i przestrzeni różnorodnych mitów jako poruszająca dramatyczna forma, w której zestawione są „różne mity i zbawiciele różnych religii", przy czym „archetypy stały się motywami przewodnimi dramatów. [...] szczególne znaczenie miał tu schemat śmierci i zmartwychwstania, obecny w tak wielu mitach"[119].

Początki twórczości Güntera Brusa – podobnie jak w przypadku Nitscha – związane były z malarstwem. Jednak od 1964 r. artysta odszedł

116 G. Raunig, *Sztuka i rewolucja, 1968*, przeł. S. Lisiecka [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 173.

117 H. Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów* (1962), przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 78.

118 Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 31.

119 H. Nitsch, *Posłowie do książki 'the fall of jerusalem' (upadek jerozolimy)*, przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 75.

od tego medium i – zgodnie z postulatami body artu – zaczął traktować własne ciało jako malarską płaszczyznę. W jednym ze swoich tekstów teoretycznych pisze wręcz – „Moje ciało jest zamiarem, moje ciało jest zdarzeniem, moje ciało jest skutkiem”[120].

W pierwszym okresie strategia Brusa polegała na pozorowaniu masochistycznych gestów samookaleczania bądź samounicestwiania, co czynił stosując rozmaite zabiegi „paramalarskie”. W akcjach z cyklu *Autozamalowywania i samookaleczenia* (*Selbstbemalung und Selbstverstümmelung*) Brus, pomalowawszy całe ciało na biało, traktował je niczym zagruntowane płótno, na którym dokonywał interwencji z wykorzystaniem ostrych narzędzi (siekiera, żyletka, obcęgi), a następnie fotografował się. Artysta jednak nie poprzestał na działaniach typowo dokamerowych. Jego publiczne akcje i wystąpienia były z jednej strony próbą zerwania z ideą *mimesis*, z drugiej zaś – dalszą radykalizacją twórczości i testowaniem zarówno ciała jak podmiotowości. W 1965 r. Brus, wymalowawszy swoje ubranie i ciało na biało, wyruszył na prowokacyjny *Spacer po Wiedniu* (*Wiener Spaziergang*), co wkrótce zostało zakończone aresztowaniem pod zarzutem „wywołania skandalu”. Rok później artysta – wraz z Otto Muehlem – zaczął organizować *Akcje totalne* (*Totalaktion*), których ostrze wymierzone było w porządek społeczny i polityczny konsensus (np. *Vietnam Party*). Tak też się działo podczas wystąpienia *Analiza ciała* (*Körperanalyse*, 1968), kiedy Brus publicznie oddał mocz, ranił ciało brzytwą i onanizował się w trakcie odgrywania hymnu austriackiego. Artysta kolejny raz został skazany, tym razem za „pohańbienie symboli austriackich”. Kulminacją działań akcyjnych Brusa była bez wątpienia najbardziej transgresyjna 43. akcja – *Próba wytrzymałości* (*Zerreissprobe*, 1970) – gdy performer rytualnie naciął sobie udo żyletką, oddał mocz i zmieszał go z własną krwią, po czym dokonał kolejnego cięcia na głowie i biczował się skórzanym pasem.

Ponieważ Brus zaczął traktować swoją działalność akcyjną przede wszystkim jako akty politycznej wypowiedzi, które spotykały się z gwałtownymi reakcjami policji, zdecydował się na wyjazd z Austrii i kontynuował dalszą twórczość w Republice Federalnej Niemiec. Tam zresztą jego wystąpienia uległy jeszcze dalszemu zaostrzeniu. Przełamywanie kulturowego tabu – pisał Brus „to dla mnie tylko środek stylistyczny, nic ponadto. Pozwoliłem swojemu ciału, sobie, znaleźć się w tak skrajnych sytuacjach, że pewne normy zachowania społecznego mogły mi się wydać jedynie czystym absurdem”[121]. Potwierdza to wykonana w Brunszwiku akcja *O Tannenbaum* (1969), podczas której przy płynących z offu dźwiękach

120 G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 57.

121 Tamże, s. 57

kolędy *Cicha noc* dokonano zabicia świni, a następnie ukrzyżowano ją, zaś krwią zbroczono ciało nagiej modelki. Przymusowa emigracja Brusa zakończyła się w 1976 r. powrotem artysty oraz jego rodziny do Austrii. W 1997 został on odznaczony za dokonania twórcze Wielką Austriacką Nagrodą Państwową.

W centrum artystycznych działań Otto Muehla niemal od samego początku znalazły się relacje pomiędzy sztuką i życiem oraz związki sfery publicznej z przestrzenią prywatną. Artysta – po porzuceniu malarstwa – od połowy lat 60. zajął się organizowaniem „akcji materialnych", które były zdominowane przez tematykę przemocy, śmierci i seksualności. Sztuka – zgodnie z teorią katharsis – miała w ujęciu Muehla artykułować zmysłowość i żądze oraz przełamywać społeczne tabu dotyczące ciała i jego funkcji, co w efekcie powinno prowadzić do stanów odreagowania oraz ekstazy. Człowiek, uczestniczący w tych wystąpieniach, podlegał uprzedmiotowieniu, ponieważ – jak tłumaczył artysta – „w akcji materialnej osoba traktowana jest nie tyle jako osoba, ile jako ciało, [...] istoty ludzkiej nie postrzega się już jako istoty ludzkiej, jako osoby, postrzega się ją natomiast jako ciało mające pewne własności"[122].

Otto Muehl wykorzystywał *ready-mades* (złom, śmieci, produkty konsumpcyjne) oraz ciało, na takich samych zasadach; były one komponentami świata przedstawionego, w którym „stosunek seksualny, morderstwo, tortury, operacje, dziesiątkowanie ludzi, zwierząt i innych obiektów to jedyny teatr warty oglądania. [...] zboczeniec – dowodził Muehl – ujawnia defekty społeczeństwa"[123]. Kontrowersje wokół działań artysty i represje aparatu przemocy spowodowały, że Otto Muehl po 1970 r. przestał czynnie zajmować się sztuką i trzy lata później założył w Wiedniu komunę, która jako „eksperyment społeczny" miała – według niego – realizować zasady „nowego humanizmu" i być „czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa"[124]. Przedsięwzięcie to jednak nie powiodło się, a sam artysta został później oskarżony o wykorzystywanie seksualne nieletnich i spędził 7 lat w więzieniu.

Rudolf Schwarzkogler był jedynym akcjonistą wiedeńskim, który nie występował publicznie, a swoją aktywność ograniczał do inscenizowanej fotografii. Najczęściej portretował on modela (zazwyczaj był to Heinz Cibulka), a rzadziej modelkę lub samego siebie. Jego prace – w przeciwieństwie do Brusa czy Schwarzkoglera – nie posiadały wyraźnego kontekstu społecznego czy politycznego. Na ascetycznych i wyrafinowanych

122 O. Muehl, *Akcja materialna. Manifest 1964*, przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 59.

123 Tamże, s. 60–61.

124 Cyt. za: P. Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 46.

fotografiach artysty zawsze pojawia się postać człowieka – z reguły jest to cała sylwetka, a niekiedy tylko studium głowy bądź rąk. Schwarzkogler pieczołowicie bandażował modela i poddawał go opresji przedmiotów (szkło, żyletka, żarówka) bądź też zestawiał z martwą rybą albo kurczakiem. Artysta w pracach tych sugestywnie nawiązywał do motywów samookaleczenia, cierpienia, kastracji. Przywołana przez Schwarzkoglera cielesność i jej rytuały miały – według niego – umożliwić „wejście w stan przypominający stan taszysty i przeprowadzanie akcji, których celem jest malarstwo bezkształtne (informel painting), obraz ten jest obrazem społeczeństwa (bezkształtnego społeczeństwa)”[125]. Twórczość Rudolfa Schwarzkoglera została przerwana w dość tajemniczych okolicznościach przez nagłą śmierć, gdy w 1969 r. wypadł on z okna swojego wiedeńskiego mieszkania.

Akcjonizm w wydaniu Muehla, Brusa, Schwarzkoglera oraz Nitscha miał stanowić – jak pisał założyciel Teatru Orgii Misteriów w tekście towarzyszącym wystawie na *Documenta 5* w Kassel – „egzystencjalno-mistyczną gloryfikację [...] obecności”[126], a zarazem podsunąć „ludziom lustro, aby zobaczyli, jacy naprawdę są”[127]. Służyły temu ekshibicjonistyczne zabiegi, które z założenia zmierzały do odsłonięcia podmiotu i utożsamienia go z rzekomą skłonnością do występku i/lub patologii. W pewnym sensie był zatem akcjonizm urzeczywistnieniem struktur narracyjnych znanych z powieści Donatiena Alphonse'a François de Sade. Naturalizm Brusa, perwersyjność i bluźnierczość Muehla, liturgiczność Nitscha i analityczność Schwarzkoglera w zetknięciu z symboliką świata polityki i archetypami dionizyjskiego „święta” stworzyły dramatyczną i poniekąd barokową kontaminację, która miała afirmować i anektować rzeczywistość. Był to wszakże projekt dalece subiektywny i indywidualistyczny, rodzaj zamanifestowania doświadczenia wewnętrznego, które – jak pisał Georges Bataille – jest „kwestionowaniem (poddawaniem próbie) w gorączce i trwodze tego, co człowiek wie o istnieniu”[128], to – innymi słowy – „podróż do kresu możliwości człowieka”[129]. Autor *Doświadczenia wewnętrznego*, który po rozstaniu z surrealistami, założył spirytystyczno-okultystyczne stowarzyszenie *Acéphale*, zajmujące się m.in. problematyką tabu i ofiar rytualnych,

125 R. Schwarzkogler, *Wybrane teksty teoretyczne*, przeł. J. Burzyński [w:] *Akcjonizm wiedeński*, dz. cyt., s. 116.

126 H. Nitsch, *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*. Kassel 1972, s. 16, 58, cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 47.

127 H. Nitsch w rozmowie z K. Esslem [w:] H. Nitsch, *Eine Retrospektive Werke aus der Sammlung Essl*, [kat. wystawy] Klosterneuburg – Wien 2003, cyt. za: Akcjonizm wiedeński, dz. cyt., s. 13.

128 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, K.R., Warszawa 1998, s. 54.

129 Tamże, s. 58.

mógł być zatem istotnym punktem odniesienia w akcjonistycznym dyskursie. Niezależnie od tego – twórczość wiedeńskich akcjonistów wpisuje się również w szersze zjawisko, jakim jest *abject art*[130]. Artyści tego nurtu wchodzą w relację z opisanym przez Julię Kristevę *abjectem* na poziomie oralnym (dotyczącym pokarmu i spożywania), analnym (odnoszącym się do ekskrementów) oraz genitalnym (artykułującym seksualną różnicę). Akcjoniści wiedeńscy identyfikowali się z każdym z tych poziomów aktywności.

2.5 Performer jako dzieło i medium

Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat kategorie „performatyki", „performansu" czy „performatywności" stały się jednymi z wiodących obszarów tematycznych studiów. We współczesnej humanistyce są one traktowane jako fundamentalny aspekt i pole wszelkiej ludzkiej, sensotwórczej aktywności, która respektuje reguły procesu komunikacji. Dlatego performans – jako społeczno-kulturowy dyskurs – analizowany jest dzisiaj z perspektywy tak odmiennych dyscyplin jak estetyka, antropologia, etnografia, socjologia, psychologia, lingwistyka czy semiotyka. W dużej mierze do tego stanu rzeczy przyczyniła się popularyzacja pism Marvina Carlsona[131] oraz Richarda Schechnera[132], a także koncepcja rzeczywistości rozumianej jako teatr życia codziennego, której autorem jest Erving Goffman[133]. Zgodnie z ich intencjami i interpretacją „performance mieści się w działaniu, interakcji i relacji"[134]. Wymienieni autorzy na ogół zgadzają się, iż aktywność performerska obejmuje wszystkie dziedziny życia społecznego i jednostkowego, w związku z czym można w ich obrębie wyodrębnić performanse zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne i religijno-magiczne[135].

Performans – jako przestrzeń aktywności w sztuce – nie posiada jednoznacznej definicji, a ponieważ ze swej istoty jest działaniem odbywającym się i aktualizującym w czasie, można przyjąć za Zbigniewem

130 Więcej na ten temat [w:] H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, dz. cyt., s. 186.

131 Zob. M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007.

132 Zob. R. Schechner, *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań nad Twórczością Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

133 Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2009.

134 R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 45.

135 Taki podział jest proponowany m.in. [w:] J. Wachowski, *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 44.

Warpechowskim, iż „każdy kolejny performance powinien być nową definicją sztuki”[136]. Jego głównym wyznacznikiem, co należy szczególnie podkreślić, nie jest ani czas ani miejsce prezentacji, lecz komunikat, który zdeterminowany jest ciałem i cielesnością performera. Stąd można powiedzieć, że „performance – jak pisze Łukasz Guzek – to sztuka oparta bezpośrednio na kondycji psychicznej i fizycznej człowieka”[137], i – co nie mniej istotne – jest on „życiem ukazywanym za pomocą metod i systemów zaczerpniętych z teatru. Jest więc publiczność, są widzowie. Ale performans nie znajduje się poza rzeczywistością, nie ma granicy między sceną a widownią, performance jest rzeczywistością”[138].

Przytoczony tutaj – ewidentnie holistyczny – punkt widzenia wywodzi się z koncepcji obecnej już w nurtach pierwszej awangardy, gdzie pojawiła się inklinacja ku aneksji lub zagospodarowywania całej rzeczywistości. Równocześnie jednak nie powinna nam znikać z pola widzenia różnica – na co zwraca też uwagę Jan Przyłuski – „między wyniosłą, autokreacyjną i celową estetyzacją życia (zwaną także «sztuką życia») wywodzącą się z modernizmu, ale obecną w nowoczesności, a ruchem performance, który posługując się tym samym językiem teorii, zanegował sztukę i wystąpił przeciw historii w imię autentyczności form międzyludzkiej komunikacji”[139].

Nota bene – zainteresowanie performatywnością występuje już wcześniej, bo w kulturze końca XIX w. Unaoczniają to m.in. eksperymenty w fotografii, prowadzone przez Eadwearda Muybridge’a oraz pierwsze filmy powstałe w wytwórniach Thomasa Edisona (*Kichnięcie Freda Otto*, 1894) oraz Auguste’a i Louisa Lumière’ów (*Wyjście robotników z fabryki*, 1895). Jednak właściwą antycypacją przyszłej sztuki performansu były dopiero wystąpienia futurystów, którzy podczas swoich wystąpień wyeliminowali rampę, wprowadzili akcję pomiędzy publiczność, eksperymentowali z czasem narracji i prowokowali widzów – na przykład wpuszczając na salę ludzi chorych psychicznie. Następnym genealogicznym ogniwem performansu były wernisaże dady w kolońskiej piwiarni Wintera i w Cabaret Voltaire w Zurychu, organizowane m.in. przez Hugo Balla, Tristana Tzarę i Hansa Arpa, a także skandalizujące imprezy surrealistów. Po drugiej wojnie światowej kolejnym punktem zwrotnym okazały się dokumentacja sesji fotograficznych w pracowni Jacksona Pollocka (autorstwa

136 *Każdy performance jest definicją sztuki*, Zbigniew Warpechowski w rozmowie z Romanem Lewandowskim, „Fort Sztuki” 2004 nr 1(1), s. 22.

137 Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 20.

138 K. Groh, *Teoretyczna idea sztuki performance*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 61.

139 J. Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, BGSW, Słupsk 2007, s. 68.

Hansa Namutha), wystąpienia Yvesa Kleina w ramach projektów *Anthropometries of the Blue Period* oraz *Fire Paintings* (Internationale d'Art Contemporain, 1960), i wreszcie przekształcanie malarstwa w zdarzenie w wystąpieniach japońskiej grupy Gutai (Saburo Murakami, *At One Moment Opening Six Holes,* 1955; Kazuo Shiraga, *Painting at the 2nd Gutai Art Exhibition*, Tokio, 1956; Shōzō Shimamoto, *Bottle Crash – Making a Painting by Throwing Bottles of Paint*, Tokio 1958). Bezpośrednią zapowiedzią sztuki akcyjnej były oczywiście wystąpienia artystów Fluxusu i Johna Cage'a (*Theater Piece No. 1* – happening z udziałem m.in. Merce'a Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Davida Tudora w Black Mountain College, 1952) oraz *18 happeningów w 6 częściach* Allana Kaprowa (Reuben Gallery, Nowy Jork 1959).

Istotnym elementem dystynktywnym performansu jest jego walor wspólnotowy. Stąd dyscyplina ta w rezultacie swego procesu rozwojowego – jak pisze Esther Ferrer – raczej „integruje, a nie wyklucza. A często nawet łączy artystę i obiekt sztuki w jedno zjawisko. Nie ma fikcji, nie ma odgrywania ról, jest po prostu wydarzenie"[140].

Po kilku dekadach większej bądź mniejszej popularności tego medium mamy dziś do czynienia z wieloaspektowością i wielonurtowością tego artystycznego zjawiska. Sztuka performansu, która teoretycznie definiowana jest dopiero na początku lat 70. XX w., w praktyce pojawiła się już w latach 60. XX w. w nurcie body art, gdzie jednak główny nacisk kładziony był na przedmiotowe traktowanie ciała. Dopiero z czasem najważniejszym kryterium performansu stał się czynnik „sensu" a nie – jak wcześniej – „formy", co sprawiło, że ciało, będąc nadal medium i dziełem, było również wyznacznikiem podmiotowości.

Towarzysząca tej sztuce od początku refleksja i perspektywa krytyczna wyselekcjonowała z czasem odrębne przestrzenie performatywnego dyskursu. Wydaje się też, że zaproponowany przez RoseLee Goldberg pod koniec lat 70. podział performansu[141] zasadniczo nic nie stracił na aktualności a założone przez amerykańską badaczkę obszary parcelacji oddają estetykę i logos początków performansu. Goldberg wyróżnia i opisuje następujące nurty: body art, „żywa rzeźba", konceptualny, rytualistyczny, autobiograficzny oraz ludyczny.

Body art historycznie poprzedza wszystkie inne odmiany performansu i – generalnie – koncentruje się na działaniach na i w obrębie ciała, które traktowane jest jako znaczeniotwórcze medium. Niezwykłej wagi nabiera tu postać samego performera w bezpośrednim działaniu, którego

140 E. Ferrer, *Wydarzenie to tylko wydarzenie*, „Fort Sztuki" 2004 nr 1 (1), s. 7.

141 Zob. R. Goldberg, *Seventies performances: 'To be with Art is All we Ask'*, w: tejże, *Performance, Live Art. 1909 to the Present*, Wydawnictwo Harry N. Abrams Inc., Nowy Jork 1979, s. 98 –126.

„obecność – jak pisze Vito Acconci, jeden z najwybitniejszych artystów body artu – produkuje znaki i sygnały. Dostarczone przezeń informacje odnoszą się do źródła informacji, a więc do niego samego. [...] Informacje dotyczą relacji działającej jednostki i tego, co się zdarzyło. Ucieleśniona informacja"[142].

Do najbardziej reprezentatywnych artystów body artu – poza wspomnianym Acconcim – należą Chris Burden (*Match Piece*, Los Angeles 1972), Ben D'Armagnac (*Performance*, Uniwersytet Maastricht, 1975), Bruce Nauman (*Clown Torture*, 1987), Dennis Oppenheim (*Tooth and Nail*, 1970), Orlan (*MesuRages*, od 1965), Gina Pane (*Action Psyché – Essai*, 1974), Mike Parr (*100 Breaths*, 2003), Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964), Stelarc (*Event for Stretched Skin*, 1976) i Petr Stembera (*LAICA*, 1978). Artyści ci prowadzili także formy aktywności nawiązujące do innych tendencji albo mediów.

Kolejnym nurtem w zaproponowanej przez Goldberg klasyfikacji jest performans „żywej rzeźby", w którym szczególną uwagę zwraca artykulacja upozowanego niczym rzeźba ciała, co częstokroć było inspirowane przedstawieniami sztuki klasycznej bądź osiemnastowieczną tradycją „żywych obrazów" (franc. *tableaux vivants*). Najwybitniejszymi artystami praktykującymi w tej estetyce są m.in. Piero Manzoni (*Magic Base*, 1961), Robert Morris (*Untitled Box for standing*, 1961), Tim Ulrichs (*Selbstausstellung*, 1961), Ben Vautier (*Living Scupture Project*, London 1962), Keith Arnatt (*I am a Real Artist*, 1972), Jannis Kounellis (*Table*, 1973) oraz Gilbert i George (*The Red Sculpture*, 1975).

Kiedy w latach 70. wybuchła konceptualna „rewolta", która dezawuowała status i rangę tradycyjnych mediów oraz sztukę odwzorowującą rzeczywistość, wielu artystów skoncentrowało się na problematyce semantyki dzieła, a także zajęło się w swojej twórczości filozoficzną refleksją nad takimi pojęciami, jak medium, czas czy przestrzeń. Konceptualny nurt performansu początkowo ograniczał się do sugestii i „markowania" dzieła albo wręcz do zaniechania artystycznego działania, natomiast w okresie późniejszym do realizacji odbywających się w przestrzeni prywatnej bądź publicznej (niekiedy bez udziału publiczności bądź samego artysty). Egzemplifikacją tej tendencji były projekty i/lub wystąpienia Bernara Veneta, Josepha Kosutha, Jana Świdzińskiego, Daniela Burena, Richarda Longa czy Dennisa Oppenheima. Niektóre idee konceptualne pojawiały się również w działalności uformowanego w 1985 r. performerskiego kolektywu *Black Market*, w skład którego wchodzili m.in. Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Miriam Laplante, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques

142 V. Acconci, *Rubbing Pieces, 1972*, cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła*, dz. cyt., s. 31.

Maria van Poppel, Elvira Santamaria, Marco Teubner, Julie Andrée T., Roi Vaara oraz Lee Wen.

Dokładnie na antypodach sztuki pojęciowej lokalizuje się nurt rytualistyczny, w którym artyści odwołują się do pamięci i nieświadomości zbiorowej, mitów, archetypów i symboli, artykułując je poprzez akty transgresji i niejednokrotnie (auto)agresji. Rytualizm i symboliczność pojawiała się w performansach Josepha Beuysa (*I Like America and America Likes Me*, Nowy Jork 1974), Terry'ego Foxa (*Defoliation*, Berkeley, 1970), Paula McCarthy'ego (*Face Painting*, Los Angeles 1972), a także w większości wystąpień wiedeńskich akcjonistów – Otto Muehla, Rudolfa Schwarzkoglera, Güntera Brusa i Hermanna Nitscha.

W nurcie autobiograficznym, jak łatwo się domyślić, tematyka performansów skupiała się na jednostkowości i indywidualnej egzystencji. Akcje te, zazwyczaj bardzo osobiste i przeniknięte prywatnymi treściami, były inspirowane autobiografią i ścisłą relacją pomiędzy sztuką a życiem. Ten tożsamościowy modus był lub nadal jest obecny u Marka Chaimowicza (*Partial Eclipse..*, 1980–2006) oraz w twórczości tandemów artystycznych – wystarczy tu wymienić te najbardziej znane, jak Marina Abramović i Ulay (*Relation in Time*, 1977), Shirley Cameron i Roland Miller (*Hands and Feet*, 1978) oraz Kwiekulik (*Działania z Dobromierzem*, 1972–1974).

Niezależnie od podziału performansu zaproponowanego przez RoseLee Goldberg, schemat ten można uzupełnić o cały nurt działań artystek od wielu lat podejmujących w swoich wystąpieniach szeroko rozumianą problematykę feministyczną. Są to zatem liczne wystąpienia kolektywu *Guerrilla Girls*, Lydii Schouten (*Sexobject*, 1979), Valie Export (*From the Underdog File* oraz *Genital Panic*, 1969), Hannah Wilke (*Gestures* i *Intercourse with...*,1977), Rebecci Horn (*Unicorn*, 1972) i Ulrike Rosenbach *(Don't Believe I'm an Amazon*, 1975). Feministyczny aktywizm dekonstruuje obecne w kulturze postawy i motywy mizoginiczne, redefiniuje na nowo równouprawnienie i podważa fallocentryzm patriarchalnego języka. Proces ten jest często artykułowany poprzez ostentacyjne ujawnianie – a niekiedy też bezczeszczenie – własnej cielesności, czego przykłady odnaleźć możemy u Mariny Abramović (*Lips* of *Thomas*, 1975), Carolee Schneemann (*Interior Scroll*, 1977), Lyndy Benglis (*Artforum magaizne*, 1974) czy Annie Sprinkle (*Public Cervix Announcement*, 1992). W wystąpieniach tych szczególnie mocno ujawniała się dialektyka różnicująca ciało, postrzegane jako podmiot i przedmiot (a nierzadko seksualny obiekt). Oczywiście – większość komentatorów potępiała te działania na łamach mass mediów, zarzucając artystkom rzekomą seksualizację ciała i traktowanie go jako seksualnego przedmiotu pożądania oraz dowodząc zacierania granicy pomiędzy sztuką a pornografią.

Na gruncie polskim działalność akcyjna została zainicjowana przez Włodzimierza Borowskiego (IV *Pokaz synkretyczny – Ofiarowanie pieca*, Puławy 1966), Zbigniewa Warpechowskiego (*Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu*, Kraków 1967) oraz Jerzego Beresia (*Przepowiednia I*, Warszawa 1968). W następnej dekadzie do grona tego dokooptowali m.in. Jan Świdziński, Ewa i Andrzej Partumowie, Krzysztof Zarębski, tandem Kwiekulik (Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), Władysław Kaźmierczak, Jerzy Truszkowski, Artur Tajber, Marek Chlanda, Teresa Murak i wielu innych.

W rezultacie zmian, jakie miały miejsce na scenie artystycznej od początku siódmej dekady XX w. – w szczególności pojawienia się dyskursu konceptualnego, umocnienia się minimalizmu i pogłębiającej się intermedializacji sztuki – podział na poszczególne nurty i estetyki w obrębie performansu stracił na znaczeniu. Trudno nie zgodzić się z Łukaszem Guzkiem, iż jedynym racjonalnym uzasadnieniem dla wielonurtowości tego medium jest rodzaj preferowanej przez artystów postawy – radykalnej bądź konceptualnej[143]. W tej pierwszej – twierdzi Guzek – „To ciało i jego doświadczenie są materiałem, z którego powstaje forma performance. Najmocniej owa «materiałowość» kondycji artysty uwidacznia się w najbardziej spektakularnych przykładach użycia ciała, czyli tam, gdzie jest ono traumatyzowane, gdy pojawia się krew i ból, czy choćby tylko zagrożenie”[144]. Ryty te spotykamy u wiedeńskich akcjonistów, Chrisa Burdena, Giny Pane, Mariny Abramović i Ulaya oraz Orlan, a w Polsce – u Zbyszka Trzeciakowskiego czy Zbigniewa Warpechowskiego. Natomiast zupełnie inaczej dzieje się w przypadku konceptualnego podejścia, które polega „na prostej, naturalnej obecności. Artysta po prostu jest, jest obecny, wykonuje zwykłe, codzienne czynności. Tego typu performance jest bardzo niespektakularny. W tej postawie trudniej dostrzec wspomniane traktowanie ciała jako materiału, gdyż ów «materiał» nie podlega żadnemu widocznemu przetwarzaniu. Podobna strategia użycia ciała i budowy formy performance jest najczęściej związana z praktykami duchowymi, skupieniem, medytacją, często o wschodniej, buddyjskiej proweniencji”[145]. Egzemplifikacją tej tendencji są akcje Bruce'a Naumana (*Dance or Exercise in the Perimeter of a Square*, 1967–1968), Toma Marioni (*Body Feedback*, 1972–2009), Richarda Longa (*A Line Made by Walking*, 1967), Dennisa Oppenheima (*Reading Position for Second Degree Burn*, 1970) czy Noah Warsaw (*Groundwork*, 2010).

143 Zob. Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69.

144 Tamże, s. 20.

145 Tamże.

W sztuce performansu – bez względu na przyjętą przez artystów postawę – „uwaga przesuwa się na proces tworzenia, estetyka przesuwa się na obszar egzystencji, na obszar samopoznania”[146]. Dlatego też opis i analiza akcjonizmu wymaga przedsięwzięcia nowego krytycznego warsztatu oraz zupełnie nowych narzędzi metodologicznych. Nie bez powodu Susan Sontag w swojej książce *Przeciw interpretacji* (1966) pisała, iż „nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”[147]. Podobnie Richard Shusterman, który inspirując się pragmatyzmem Jamesa Deweya, sugeruje odejście od „muzealnej koncepcji sztuki”[148] na rzecz zaakcentowania jej procesualności (na co wskazuje już Theodor Adorno[149]) i podniesienia rangi zmysłów w akcie recepcji artystycznego dzieła. Stąd też postulowana przez Shustermana somaestetyka jest praktyką i teorią interdyscyplinarną, która postrzega ciało człowieka jako centrum percepcji sensoryczno-estetycznej[150]. Podobne wątki znajdujemy też w wypowiedziach Lacana; na jednym z seminariów wyznaje on bez ogródek – „Mówię swoim ciałem, nie wiedząc o tym. Mówię więc zawsze więcej, niż o tym wiem”[151].

Performans wymaga od artysty „całościowego” nastawienia i zaangażowania. Mimo że ciało jest w nim traktowane podmiotowo, podczas akcji pojawia się jego uprzedmiotowienie, gdyż staje się ono i dziełem i medium. To zaś w oczywisty sposób sprawia, że performans wymyka się klasycznej dychotomii podmiot vs przedmiot, artysta bowiem koncentruje się na introwersji i monologu, aby móc dotrzeć do domniemanego Ja – przyjrzeć się mu, zatracić w nim bądź je wręcz przekroczyć. W performansie zatem – jak pisze Sabine Gova – „Podmiot urzeczywistnia się tym bardziej, im bardziej usiłuje przejść samego siebie, afirmując przez to swoje ciało i własne granice odporności fizycznej i psychicznej[152]”.

Warto na koniec dodać, że proces ten dotyczy nie tylko dychotomii ciała i duszy (*soma* i *psyche*), ale także odnosi się do takich par pojęć, jak estetyczny/społeczny, estetyczny/polityczny i estetyczny/etyczny, które – jak

146 V. Conti, *Co to jest performance?*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt. s. 66–67.

147 S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 26.

148 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., UWr, Wrocław 1998, s. 176.

149 Por. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Routledge, London 1984, s. 252–263.

150 Więcej na ten temat w: R. Shusterman, *Somaestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław:, 2007; a także [w:] R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010.

151 J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XX: *Encore*, texte etabli par J.-C. Milner, Seuil: Paris 1975, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce*. dz. cyt., 2007, s. XII.

152 S. Gova, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 73.

zauważa Erika Fischer-Lichte – „zostają demonstracyjnie zniesione”[153]. Dlatego jeśli zgodzimy się, że performans jest „przedłużeniem” życia, to bez wątpienia przyznamy rację Markowi Chaimowiczowi, że jest to życie „bardziej zintensyfikowane”[154].

2.6 Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa[155]

Joseph Beuys, który uważał ludzką myśl za pierwszą rzeźbę stworzoną przez człowieka[156] – jak łatwo się domyślić – był nie tylko artystą, ale także filozofem i pedagogiem sztuki. Równie dobrze spełniał się jako rzeźbiarz, co polityczny i społeczny aktywista. W swojej twórczości, realizowanej w dobieranych w zależności od potrzeby mediach (najczęściej był to rysunek, rzeźba, instalacja oraz performans), podejmował problematykę funkcjonowania mitu w dziejach naszej cywilizacji, analizował rolę rytuałów i archetypów, a także zajmował się tematyką ekosystemu świata. Równie istotne – szczególnie w późniejszej twórczości Beuysa – były wątki dotyczące kreatywności i wolności wypowiedzi, które zawarł w autorskim komentarzu do aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych oraz do faktów para-biograficznych. W tym zaś kontekście doświadczenia młodości, a zwłaszcza trauma spowodowana udziałem w II wojnie światowej, znacząco przyczyniły się do ukształtowania zarówno jego światopoglądu, jak i artystycznej wizji sztuki oraz kultury w ogólności. Beuys, który został przymusowo wcielony do szeregów niemieckiego Luftwaffe, zimą 1944 r. – podczas przelotu nad Krymem – odniósł w katastrofie lotniczej poważne urazy (złamania kończyn oraz podstawy czaszki). Po latach artysta, wracając w rozmowie do tamtych wydarzeń, relacjonuje te okoliczności z przywołaniem zaskakujących detali – „Zostałem odnaleziony we wraku mego samolotu w kilka dni później przez klan wędrownych Tatarów. Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące ‘voda’, słowo oznaczające wodę. Następnie filc ich namiotów oraz ostry, gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby

153 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008 s. 273.

154 Cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła*, dz. cyt., s. 39.

155 Rozdział ten jest rozszerzoną wersją mojej publikacji pt. *Szaman w filcowym kapeluszu*, która ukazała się w: „Arteon” nr 11(57) 2005.

156 Zob. *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*, Gespräche auf der documenta 5, 1972, (red.) C. Bodenmann-Ritter, Frankfurt a M., Berlin, Wien 1991.

dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je”[157].

Jest znamienne, że większość wymienionych przez artystę przedmiotów i ingredientów stało się później materialną i symboliczną częścią jego medialnego rezerwuaru. Do tego spektrum dojdą również charakterystyczne dla Beuysa motywy ikoniczne – fauny, flory oraz człowieka – które w jego twórczości będą ulegać subiektywnej dekonstrukcji, po czym zostaną zrekonstruowane w nową, by użyć terminologii artysty, „architekturę organiczną”. Jej integralną częścią stanie się później tzw. „rzeźba społeczna”[158]. Koncepcja ta będzie z jednej strony reperkusją zainteresowań artysty, z drugiej zaś – rezultatem korespondencji i rozmów prowadzonych z twórcą antropozofii – Rudolfem Steinerem.

We wczesnych pracach – rysunkach, kolażach oraz rzeźbach – Beuysowi nie zależało na dbałości o detal, wirtuozerii kreski czy efekt *mimesis*. Tworzone one były na granicy figuratywności i z wielką dozą ekspresji, chociaż analogie do dominującego wówczas w Europie *informelu* miały znaczenie drugorzędne. Istotne było dla niemieckiego artysty uwidocznienie procesualności przedstawianych obiektów, ukazanie ich wewnętrznej dynamiki i zewnętrznego rozwoju. Szczególnie widać to w pracach podejmujących wątki ewolucji roślin, wzrastania zwierząt czy macierzyństwa. Z drugiej strony – ważnym dopełnieniem tej procedury stało się spożytkowanie w dziełach komponentów roślinnych, spożywczych, a nawet krwi (*Hare's Blood*, 1971–1979).

Poszukiwanie harmonii i równowagi w świecie rządzonym przez chaos i entropię zbliżało postawę artysty do rozumienia natury przez Jean-Jacquesa Rousseau, który dowodził, że człowiek dzięki postępowi cywilizacyjnemu oderwał się od natury, stracił domniemaną „niewinność” i naruszył ekosystem świata. Beuys miał podobne przeświadczenia i posługiwał się pochodnym repertuarem motywów. Stąd też w jego instalacjach przestrzennych, obiektach i w działaniach akcyjnych często korzystał z naturalnych komponentów – tłuszczu, futra, wosku, miodu, filcu, kamieni, pozostałości flory i fauny – które opozycyjnie zestawiał z *ready-mades* (*Fat Chair*, 1964; *The Pack*, 1969; *Lemon Light/Capri Battery*, 1985; *The Plight*, 1985). Człowiek był w tym pejzażu równoprawną figurą retoryczną, przy czym niejednokrotnie bywało, że zwierzęta (zwłaszcza zając, koń, kojot, pszczoła i jeleń) były traktowane w jego realizacjach jako analogony – synonimiczne bądź zamienne.

157 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Akademia Ruchu, CSW, Warszawa 1990, s. 27.

158 J. Beuys, [w:] R. Rappmann, V. Harlan, P. Schata, *Soziale Plastik*, Achberg 1984, s. 20.

Beuys dowodził wielokrotnie, że zwierzę jest „zewnętrznym organem człowieka”[159], że współkształtuje z nim symbiotyczny organizm. To znajdowało swoje najbardziej wyraziste reperkusje w licznych happeningach i performansach. Na przykład podczas akcji *I Like America and America Likes Me*, trwającej od 21 do 25 maja 1974 r. w nowojorskiej René Block Gallery, artysta, zamknięty z żywym kojotem, przebywał sam w galerii przez kilka dni, odnosząc się do tragedii, jaka spotkała świat fauny i autochtonów w efekcie ekspansji cywilizacji europejskiej na kontynencie amerykańskim. „Wierzę – mówił Beuys – że nawiązałem psychologiczny kontakt z ogniskiem urazu, z amerykańskim układem energii: z całym urazem amerykańskim wynikłym z kwestii Indian, Czerwonego Człowieka”[160]. Podobne atrybuty pojawiały się w innych akcjach Beuysa – *Eurasia. Symfonia Syberyjska 1963/32* – przeprowadzonej w Kopenhadze i Berlinie (1966), i w performansie *Jak wyjaśnić obrazy martwemu zającowi,* który miał miejsce 26 listopada 1965 r. w drezdeńskiej galerii Schmela, gdzie artysta, trzymając na kolanach martwe zwierzę, tłumaczył mu znaczenie sztuki oraz przesłanie swoich prac. Przez cały czas głowa Beuysa była posmarowana miodem i obklejona płatkami złota. „Nakładając miód na swą głowę – tłumaczył Beuys – w jasny sposób czynię coś, co odnosi się do myślenia. [...] W ten sposób charakter myślenia zbliżonego do śmierci staje się ponownie żywotny, gdyż miód jest niewątpliwie substancją żywą”[161]. Wybór poszczególnych składników naturalnych i *ready-mades* – oczywiście – nie był tu przypadkowy. Zając i miód w mitologii rzymskiej i germańskiej konotują płodność, zmartwychwstanie i odrodzenie, natomiast pszczoły symbolizują organizację i harmonię potencjalnego społeczeństwa, zaś złoto kojarzone jest z mądrością oraz mocą. Jednocześnie artyście najwyraźniej zależało w swoich wystąpieniach na powiązaniu natury z kulturą oraz intuicji z rozumem. Akcja *Jak wyjaśnić obrazy martwemu zającowi* uważana jest dzisiaj za jedną z ikon performansu i została powtórzona przez Marinę Abramović w Muzeum Guggenheima w ramach jej projektu *Seven Easy Pieces* w 2005 r.

Twórczość akcyjna Beuysa, począwszy od lat 60. aż do śmierci w roku 1986, powielała ten sam dukt wyobraźni, który możemy zaobserwować już w jego rysunkach, rzeźbach i obiektach z lat 40. i 50. Spaja je swoista tautologia – wszystkie żywe istoty wyrażają ten sam animalistyczny aspekt, co sprawia, że artysta posługuje się nimi wymiennie, te zaś wzajemnie się tłumaczą i dopełniają. Jeśli artysta doszukiwał się w roślinach,

159 Rozmowa Josepha Beuysa z Richardem Hamiltonem [w:] E. & J. Beuys Wenzel, Joseph Beuys Block Beuys, München-Paris-London 1997, s. 14.

160 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, dz. cyt., s. 66.

161 Tamże., s. 48–49.

drzewach czy w zwierzętach duchowych przejawów, których brakowało mu w człowieku, wiązało się to tylko z poszukiwaniem utraconej części Ja, która – potraktowana łącznie z ludzką dyspozycją – budowała całościową tożsamość. Właściwie można powiedzieć, że Beuys rozumiał ją na sposób wschodni, a dokładniej – buddyjski, jako figurę Jednego – smaku, umysłu, pan-świadomości. Dlatego komunikacja pomiędzy jej utraconymi bądź zapomnianymi czy niedostrzeganymi elementami stała się centralną funkcją dialogu, jaki artysta toczył ze światem. Aby dialog ten mógł się powieść i rokował szanse na zespolenie głosów i języków, Beuys uciekał się do sztuki, wykorzystując jej magiczną, koczowniczą i rytualistyczną źródłowość. Dlatego też m.in. często odwoływał się do figury szamana, co sam komentował tymi słowy: „Po raz pierwszy uświadomiłem sobie rolę, jaką artysta może spełnić we wskazywaniu urazów swych czasów oraz w inicjowaniu procesu uzdrawiania. [...] Mam na myśli fakt, że dostrzegłem wtedy zależność pomiędzy chaosem, którego doświadczyłem, a procesem rzeźbienia. Chaos może mieć charakter uzdrawiający, jeśli idzie w parze z ideą otwartego procesu jako ruchu, mającego na celu przepływ ciepła chaotycznej energii oraz przekształcenia jej w ład lub w formę. [...] Intencją moją było położenie najmocniejszego nacisku na przekształceniach oraz na substancji. Jest to dokładnie to samo, co czyni szaman, mający na celu spowodowanie przemiany oraz rozwoju. Natura jego działań jest terapeutyczna”[162].

Z drugiej znów strony – nie mniej znaczące są również judeochrześcijańskie konotacje zawarte w dziele Beuysa, zwykle niedostrzegane, a zwraca na nie uwagę Anna Markowska, kiedy pisze, że „Ważnym motywem jego twórczości stanie się leczenie ran, nie tylko zresztą fizycznych, ale także duchowych. Przesiąknięte wiarą przesłanie Beuysa streścić można w przekonaniu artysty o obecności Chrystusa w człowieku i świecie, o Chrystusowym impulsie (rybacka marynarka jest aluzją do Zbawiciela), przekazanym ludziom, który czyni ich kreatorami. Jednak inaczej niż w tradycyjnym kościele, to człowiek musi dopełnić swojego zmartwychwstania”[163].

Postawa artystyczna Beuysa była wyrazem jego synkretycznych przekonań. Przez większość swej dojrzałej twórczości artysta poszerzał pole sztuki i definiował ją właśnie jako „sztukę poszerzoną”, co wynikało z zainteresowania całym kompleksem psychosomatycznym człowieka oraz jego habitusem. Zakładał istnienie „zbiorowej duszy”, która obejmowała człowieka, zwierzę i roślinę. Ponieważ był rzecznikiem jedności egzystencji – nierozerwalności życia i śmierci – badał w życiu „ścieżki śmierci”.

162 Tamże, s. 20.

163 A. Markowska, *Komedia sublimacji,* dz. cyt., s. 178.

Według Beuysa „sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego”[164]. Na planie podmiotowości dzieła prowadziło to niekiedy do rezygnacji z jego sygnowania bądź kooperacyjnego autorstwa, co było nagminne zwłaszcza w okresie współpracy z artystami Fluxusu (np. wspólne koncerty z Charlotte Moorman i Nam June Paikiem w Düsseldorfie w 1966 r.).

Jednocześnie Beuys nie odżegnywał się od kulturowego dorobku przeszłości i miał głęboką świadomość, że droga sztuki jest jedna i prowadzi co najmniej od Altamiry do stającej się tu i teraz naoczności zdarzeń. Te, które Beuys powołał do życia, jak chociażby 7000 dębów zasadzonych na Documenta 7 i 8 w Kassel (1982–87) lub zawiązanie Międzynarodowej Wyższej Szkoły Kreatywności i Badań Interdyscyplinarnych, miały pokazać, że sztuka może służyć światu na wiele sposobów. W ostateczności – dowodził Beuys – „Wszystko jest rzeźbą”[165] i „każdy jest artystą”[166]. Artykulacją tego myślenia miała być jego idea „rzeźby społecznej” (*Soziale Skulptur*), która w zamierzeniu stanowiła próbę interweniowania w rzeczywistość społeczną na rzecz jej pozytywnej zmiany i zawiązania solidarności. Ekwiwalentem tego myślenia były m.in. akcje *Sprzątania placu Karola Marksa w Berlinie Wschodnim* (1972) czy *Mecz bokserski na rzecz bezpośredniej demokracji* rozegrany w Kassel na Documenta 7 (1982). Jednak postulat aktywizacji jednostki wymagał nowego rodzaju świadomości. Stąd Beuys twierdził, że „ *nowy obraz człowieka* [...] należy wywieść z ludzkiej kreatywności. [...] Wszystko dokonuje się poprzez indywiduum [...]. Wszelka ludzka wiedza pochodzi ze sztuki. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania”[167]. W tej postawie oraz strategii kluczowy dla tożsamości sztuki i człowieka był – według Beuysa – język, który jest „w sposób oczywisty wspaniałą rzeźbą”[168].

2.7 Minimalizm, czyli „śmierć autora” i „narodziny” oglądającego podmiotu

Prezentujący się u progu lat 60. ubiegłego stulecia nurt minimalistyczny wydaje się być jedną z najbardziej synkretycznych estetyk drugiej połowy xx w. Poza sztukami wizualnymi jego wpływy na długo utrzymują się

164 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, dz. cyt., s. 92.

165 Tamże, s. 44, 97.

166 J. Beuys, *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, dz. cyt., s.268.

167 Tamże.

168 Tamże, s. 269.

również w architekturze (Mies van der Rohe, Louis I. Kahn, Luis Barragan i Tadao Ando), w muzyce (John Cage, Terry Riley, Morton Feldman, La Monte Young, Steve Reich i Philip Glass), oraz w literaturze (Raymond Carver, Chuck Palahniuk i Bret Easton Ellis). Kierunek ten – podobnie jak ekspresjonizm abstrakcyjny – został zainicjowany w USA i dopiero po kilku latach zagościł poza kontynentem amerykańskim. Jednak w przeciwieństwie do *action painting* w sztuce tej odbiorca trafia – jak pisze Rosalind Krauss w odniesieniu do prac LeWitta, Judda i Morrisa – „do świata bez centrum, świata bez substytucji i transpozycji, nielegitymizowanego objawieniami transcendentalnego podmiotu"[169].

W sferze czysto przedstawieniowej minimalizm odwoływał się do estetycznej spuścizny rosyjskiego konstruktywizmu (Aleksander Rodczenko, El Lissitzky, Antoine Pevsner), malewiczowskiego suprematyzmu, szkoły Bauhausu oraz reprezentantów mondrianowskiego neoplastycyzmu. Do najwybitniejszych współczesnych jego przedstawicieli zalicza się Roberta Morrisa, Sol LeWitta, Donalda Judda, Carla Andre, Johna McCrackena, Agnes Martin, Anne Truitt i Franka Stellę. W Polsce podobne realizacje w tym czasie tworzyli Zbigniew Gostomski i Zdzisław Jurkiewicz.

Minimalizm – jak większość nurtów awangardowych – stanowił próbę odreagowania sztuki zastanej, a przede wszystkim – dogorywającego już ekspresjonizmu abstrakcyjnego oraz niezwykle wówczas modnego pop-artu, który odrzucał minimalistów swoją natarczywą metaforycznością i skłonnością do aluzyjności. W przeciwieństwie do oponentów – artyści minimal artu zdradzali zainteresowanie zarówno czystą formą jak i tematyką przestrzeni jako obramowania dzieła, które oddziaływuje na odbiorcę. Dystynktywne dla praktyki minimalistów było wykorzystywanie *ready-mades* – już niekoniecznie jako wyłącznie form materialnych, ale również jako stałych komponentów mentalnych. Procedura ta w wielu przypadkach była rezultatem zbieżności i inspiracji płynących z zainteresowania architekturą – zarówno modernistyczną, jak również tą najbardziej pierwotną i archaiczną (np. megaronem w kulturze egejskiej). Minimaliści bowiem negowali imitację, naśladownictwo (*mimesis*) oraz ekspresję, co powodowało, że większość ich realizacji konotowało spokój, bezruch i ciszę. I – podobnie jak w przypadku kompozycji Johna Cage'a *4'33''* – wszelkie zaburzenia struktury przestrzennej oraz kontemplacyjności dzieła wychodziły nie od artysty, ale od reakcji (dynamiki i motoryczności) samego odbiorcy.

Malarstwo minimalistyczne jest uproszczone do najbardziej podstawowych kształtów (trójkąt, kwadrat, prostokąt, okrąg), a w przypadku

169 R. Krauss, *Progresja LeWitta*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, dz. cyt., s. 259.

rzeźby czy instalacji – do *stricte* stereometrycznych form. Przeważnie są to realizacje wygładzone i wielkoformatowe, niekiedy wręcz przeskalowane bądź monumentalne.

W poszukiwaniu źródeł języka minimalistycznego krytyka zazwyczaj odwołuje się do dwóch – jak się wydaje – przełomowych, choć oddalonych w czasie, dzieł. Pierwsze z nich to praca Roberta Rauschenberga zatytułowana *Wymazany rysunek de Kooninga* (1956), która powstała na bazie szkicu de Kooninga. Rauschenberg wymazał ów rysunek i przedstawiwszy go jako własną pracę, poniekąd zainicjował pop-art, co było radykalnym aktem kontestującym prymat estetyki *action painting*. Jednak dzieło to – paradoksalnie – w sensie czysto przedstawieniowym było monochromatyczną abstrakcją. Nie bez rzeczy będzie przypomnieć tu, że artysta ten miał już za sobą studia prowadzone pod okiem Josefa Albersa, który uwrażliwił go na konceptualny i formalny czynnik malarskiej praktyki. Powstała nieco wcześniej, około 1952 r., seria jego białych paneli – zatytułowanych *White Paintings* – układa się w koherentne kontinuum z powstałym kilkadziesiąt lat wcześniej suprematystycznym ekstremum, jakim niewątpliwie było *Białe na białym* Malewicza. Można zatem przyjąć, że gest Rauschenberga – jako eliminacja autorskiego śladu i ekspresji – był równocześnie otwarciem się na minimalizm.

Drugim interesującym dziełem, które zapowiada minimalistyczną tendencję, było *I – Box* (1962) Roberta Morrisa. W tym przypadku amerykański rzeźbiarz zdekonstruował mit podmiotowości i indywidualności, wtłaczając swoje nagie ciało w drewniany sześcian z wyciętą literą „I" (ang. „ja"). Poza tymi przywołanymi tu pracami „konfrontacyjnymi" minimaliści w zasadzie nie identyfikowali się z innymi, współbieżnymi manifestacjami sztuki aktualnej. Tę niezależność i autonomiczność myślenia podkreślano przy wielu okazjach. Sam Donald Judd dał temu dobitnie wyraz, arbitralnie zaznaczając, że „Co jest w rzeźbie, tego nie ma w mojej sztuce"[170].

W minimalizmie trudno odnaleźć dzieła artykułujące oryginalność i subiektywność, nie znajdziemy w nich także autorskiego „stempla" i sygnatury wykonawstwa, ponieważ większość prac artyści zlecali firmom zewnętrznym. Czynnikiem kluczowym był zamysł, koncept i idea, co Dan Flavin podsumował następująco: „Upieram się przy sztuce rozumianej jako sposób myślenia"[171].

Silnie motywowany konceptualnie trop odrywał sztukę minimal artu od tożsamości (płci, rasy, przekonań – religijnych, politycznych czy światopoglądowych) i od podmiotowości, która traktowana była jako

170 Cyt. za: J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] *Zmierzch estetyki?*, dz. cyt., t. II, s. 242.

171 Cyt za: A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, T. Johnson, *Minimalism*, GG, Barcelona 2000, s. 27.

funkcja geometrycznego i konstruktywistycznego języka. Indywidualistyczne ryty – jak u Foucaulta – znikły w minimal arcie „niczym oblicze z piasku nad brzegiem morza”[172]. Konsekwencją tego była obwieszczana przez Derridę i Barthes'a „śmierć autora”, a to z kolei – jak pisze Anna Markowska – „niweluje wszelkie zapędy biograficzne historii sztuki. Artyści minimalizmu nie mogą zatem mieć biografii w żadnym z toczących się dyskursów – obecności, oryginalności, cielesności, pamięci czy humanistycznych wartości. Jak mówił Dennis Oppenheim, było oczywiste, że minimaliści poszukiwali «poziomu zero»”[173], co zresztą było także reperkusją dużo wcześniejszego eksplorowania ciszy i pustki przez Johna Cage'a oraz artystów Fluxusu.

Odżegnywanie się od biografii i emotywnego zapośredniczenia okazało się strategią antygenealogiczną, antyindywidualistyczną i aseksualną. Zaledwie dziesięć lat później stanie się to przedmiotem zarzutów czynionych wpierw przez artystki feministyczne, a później przez cały nurt sztuki relacyjnej, który podejmie się krytyki m.in. minimalizmu ze względu na jego językowy dogmat i formalistyczny imperializm. Ten ostatni widoczny jest zresztą do dnia dzisiejszego w znajdującym się w Marfie bastionie minimalizmu – ośrodku założonym przez Donalda Judda w latach 80. na dawnych terenach wojskowych.

„Marfa – jak zauważa Markowska – proponowała przezroczystą biografię i wyrzucenie bólu”[174], i z tego też powodu – twierdził Judd – „Pejzaż musiał być uleczony ze swoich ran i blizn”[175], a „artysta – skonkluduje Ad Reinhardt – musi się uczyć, ale także uczyć się zapominać”[176]. Zapominanie zaś bez wątpienia stanowi ważny, choć niedoceniany, modus naszego funkcjonowania i konstruowania świata (w tym także jego przedstawień).

Zacieranie historii indywidualnych traum jako iluzorycznego obrazu ego jest właśnie ważnym kontekstem instalacji Roberta Morris *Passageway* (1961). Artysta w jej ramach stworzył „konceptualną, mentalną, psychologiczną i fizyczną przestrzeń” ascezy, która była efektem jego ówczesnych rozważań nad Wittgensteinem. Sam Morris obrazowo wyjaśnia: „Czytając uwagi Wittgensteina w *Tractatus*: «Jestem moim własnym światem. (Mikrokosmosem)», moje serce na chwile zamiera. Tworzę wtedy długi na pięćdziesiąt stóp, zrobiony ze sklejki *Passageway,* który zwęża się skręcając. Zbiegające się dwa łuki koła. Wciskam swoje ciało między

172 M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 347.

173 A. Markowska, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 109.

174 Tamże, s. 101.

175 R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work),* [w:] *Donald Judd,* ed. Nicholas Serota, Tate Modern, London 2004, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 102.

176 Cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 106.

zbliżające się do siebie ściany, które zakręcają przede mną i giną z oczu. Jestem zawieszony, otulony, zatrzymany przez mój własny świat. Słucham słabego dźwięku ukrytego, mechanicznego serca, który zainstalowałem nad sufitem *Passageway*. W tej zakrzywionej przestrzeni, która zmniejsza się do zera, nie ma nic, na co można patrzeć. W tej ślepej przestrzeni to, z czego składa się «ja» mojej podmiotowości wyparowuje"[177].

Wtopienie się Ja w struktury języka, a co za tym idzie – całego dyskursu minimalistycznego, jego detronizacja lub – jak to określił Barthes – „śmierć Autora"[178] paradoksalnie przyniosło narodziny nowego podmiotu – odbiorcy. Wiązało się to m.in. z nową koncepcją rzeźby w przestrzeni, którą Rosalind Krauss w 1978 r. nazwała „rzeźbą o poszerzonym polu" (*sculpture is the expanded field*)[179]. Widz, oglądający prace zrealizowane zgodnie z nowym estetycznym paradygmatem – pisał w swoich notatkach Robert Morris – „ustanawia relacje, uchwytując przedmiot z różnych punktów widzenia oraz w zmiennych warunkach oświetlenia i kontekstu przestrzennego"[180]. W rezultacie „Minimal art zaczął przekształcać doświadczenie z optycznego na haptyczne, na autorefleksyjną cielesną percepcję pary Gestalt / przestrzeń. Obiekty sztuki minimalistycznej znajdowały się w twojej przestrzeni i musiało się z nimi zmierzyć zarówno twoje oko, jak ciało"[181]. Aspekt ten dość spektakularnie jest egzemplifikowany przez gigantyczną rzeźbę Richarda Serry pt. *Shift* (co można tłumaczyć jako 'uskok', 'przesunięcie' ale również jako 'zmianę'). Ta powstała w latach 1970–1972 praca składa się z sześciu betonowych odcinków o łącznej długości 248 m wkomponowanych w przestrzeń publiczną King City (Kanada). Jej zakrzywiona i pełna uskoków konstrukcja sprawia, że cała kompozycja ożywia się i uwidacznia w grze zmiennych perspektyw, kiedy odbiorca przemieszcza się po wznoszącym się terenie i doświadcza transformacji jej formy we własnej percepcji. *Clue* realizacji Serry to – według Rosalind Krauss – „wzajemna przechodniość widzącego i widzianego, wymiana pozycji na przestrzeniach wizualnych, by na siebie wpływać – owa chiazmatyczna trajektoria"[182].

177 S. Grant, *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie*, cyt. za: http://www.obieg.pl/rozmowy/18469 (dostęp: lipiec 2017). Wywiad ukazał się w magazynie „Tate etc" (nr 5, 2008) wydawanym przez Tate Gallery w Londynie. W wersji oryginalnej dostępny na stronie www.tate.org.uk/tateetc.

178 Zob. w: R. Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt.

179 Por. R. Krauss, *Sculpture in the Expanding Field*, October, Vol. 8, Spring 1979.

180 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2*, [w:] tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, przeł. P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź, s. 22.

181 R. Morris, *Rozmiar ma znaczenie*, w: tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 92.

182 R. Krauss, *Richard Serra, tłumaczenie*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, dz. cyt., s. 268.

W przypadku tej i wielu podobnych dzieł istotna jest skala prac minimalistycznych, która nie pozwala z małego dystansu zobaczyć ich w całości, co niekiedy może powodować u widza „reakcję obronną, podrażnienie”[183]. Skomplikowanie się warunków percepcji dzieła, jej przygodność zdeterminowana aktywnością i dynamiką odbiorcy oraz jego stanem emocjonalnym, w rezultacie sprawiają że Kartezjuszowskie „ja myślę” – w minimalizmie zostaje zredefiniowane na „«ja postrzegam», [...] czyniąc podmiot gwarantem sensu”[184].

Ów minimalistyczny podmiot jest wszakże ledwie „strumykiem” – jedną ze składni – w przebiegającym synchronicznie dyskursie kulturowych znaczeń. Odbiorca musi się w nim odnaleźć, jakkolwiek nie trzeba mówić, jak trudno jest ocalić „ja” w palimpsestowym świecie intertekstualności. Ten tożsamościowy dyskomfort znakomicie ilustruje powstała w 1972 r. instalacja Roberta Morrisa *Hearing*, symulująca pokój przesłuchań, w którym toczy się polifoniczny dialog cytatów i odniesień m.in. do M. Duchampa, L. Wittgensteina, C. Lévi-Straussa, J. Piageta, M. Foucaulta, N. Chomsky’ego, J. L. Borgesa i G. G. Márqueza.

Proklamowany przez minimalizm, „świeżo narodzony” odbiorca – oczywiście – będzie gubić się w takim transdialogicznym świecie. Motyw labiryntu stanie się też wkrótce podlegającym repetycji toposem w twórczości Morrisa (*Philadelphia Labyrinth,* 1974; *Labyrinth,* Fattoria di Celle, 1982; *Lyon Labyrinth,* 1998; *Łódź Labyrinth*, 2010). Zapewne wynika to z faktu, że forma labiryntu – jak wyjaśnia sam rzeźbiarz – staje się [...] być może metonimią poszukiwania samego siebie, jako że wymaga ona ciągłej włóczęgi, odrzucenia wiedzy na temat tego, kim się jest. Labirynt można zrozumieć tylko, kiedy widzi się go z góry, z lotu ptaka, kiedy zredukuje się go do płaskości i znajdzie poza jego przestrzennym zwojem”[185].

Jednak człowiek przemieszczający się w jego meandrach nie ma już dzisiaj wskaźników i wyznaczników. Jego rizomatyczna tożsamość – mimo że znajduje swą adekwatność w figurze labiryntu – kłączu[186] – pozostaje bez drogowskazów i „bez nici”, bowiem jest to już świat, w którym Minotaur zdechł a „Ariadna się powiesiła. „Dzieło sztuki – jak konkluduje Deleuze – porzuca ideę przedstawienia, by stać się «doświadczeniem», transcendentalnym empiryzmem albo nauką o zmysłowości”.[187] Ten ostatni aspekt uwidoczni się szczególnie wyraziście w twórczości takich artystów, jak Eva Hesse, Richard Serra czy Félix González-Torres. Ich prace

183 Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973, s. 233.

184 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 67.

185 R. Morris, *Po linii Nazca*, w: tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 66.

186 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

187 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 100.

jednak ukonstytuują już nową estetykę, określaną przez Roberta Pincusa-Witten'a[188] jako postminimalizm bądź przez Lucy R. Lippard[189] jako abstrakcja ekscentryczna. Nie wchodząc jeszcze w tym miejscu w spory i zawiłości terminologiczne i estetyczne, należy podkreślić, że tendencję tą – jak zauważa Wojciech Szymański – będzie cechować „powtórzenie formy minimalistycznej i skupienie na tożsamości, erotyzmie i autobiograficzności postminimalistycznego gestu, ponowne zdematerializowanie artefaktu i włączenie odbiorcy jako istotnego elementu dzieła, posłużenie się ekonomią daru, wreszcie zdublowanie identycznej formy konotowanej homoerotycznie za pomocą nietradycyjnych materiałów"[190].

2.8 Matrycowanie jednostkowych i uniwersalnych kodów kulturowych w sztuce ziemi

Kiedy w połowie lat 60. ubiegłego wieku przez świat zachodni przetaczał się jeden z najpoważniejszych po wojnie kryzysów, w okolicach jego kulminacji, około 1968 r., fala społeczno-politycznej destabilizacji oraz kulturowego konfliktu nie ominęła rynku artystycznego, artystów i związanych z nimi instytucji. Te ostatnie – ponieważ były w przytłaczającej większości zarządzane i współfinansowane przez rządowych, miejskich bądź prywatnych dysponentów i decydentów – spotkały się z ostentacyjnym krytycyzmem, a niekiedy wręcz kontestacją. W niezależnych środowiskach artystycznych po raz pierwszy na tak wielką skalę pojawiła się wówczas krytyka instytucjonalna, co w konsekwencji – poniekąd nieoczekiwanie – przyczyniło się do wyprowadzenia sztuki z galerii i muzeów i wprowadzania jej w przestrzeń publiczną bądź na sceny niezależne. Niektórzy artyści – jak sytuacjoniści, konceptualiści oraz ruch Fluxusu – funkcjonowali już zresztą od jakiegoś czasu w obiegu pozainstytucjonalnym.

Nasilenie się radykalnej krytyki instytucji wynikało m.in. z faktu, że placówki publiczne, zwłaszcza „muzea – jak pisał Robert Smithson – przypominają więzienia, sale i cele. [...] Kiedy dzieło sztuki zostaje całkowicie zneutralizowane, nieefektywne, bezpieczne i poddane politycznej lobotomii, dopiero wtedy jest gotowe do kontaktu ze społeczeństwem"[191]. Stąd też poszukując swobody wypowiedzi, artyści zaczęli intensywnie rozglądać się za przestrzeniami kulturowo niezapośredniczonymi i wybierali

188 Zob. R. Pincus-Witten, *Eva Hesse: Post-minimalism into Sublime*, "Artforum" 1971, t. 10, nr 3, s. 35–40.

189 Zob. L. R. Lippard, *Changing, Esays in Art Criticism*, New York 1971, s. 98.

190 W. Szymański, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*, Ha!art, Kraków 2015, s. 169

191 Cyt. za: K. Kalitko, *Muzeum – pytanie o kontekst*, „Zeszyty Artystyczne" 15 2006, s. 24.

„porzucone i zapomniane przez ludzi miejsca i tereny (*sites and places*), gdzie «odległa przeszłość spotyka się z równie odległą przyszłością»"[192].

Jedną z enklaw, idealnie spełniających takie warunki, był naturalny krajobraz, który potraktowano jako obszar i scenerię działań artystycznych, przy czym samo miejsce stanowiło jednocześnie tło, kontekst oraz medium. Artyści wykorzystywali zastane środowisko, ingerując w nie przy użyciu najróżnorodniejszych środków, co w rezultacie mogło (ale nie musiało) nieodwracalnie zmieniać jego charakter. Niekiedy wykorzystywano także naturalne procesy związane z klimatem, czynnikami atmosferycznymi oraz erozją ziemi.

Za symboliczną datę inicjacji działań w obrębie sztuki ziemi przyjęło się uważać wystawę *Earthworks*, która została zorganizowana, mimo wszystkich instytucjonalnych obiekcji, w nowojorskiej Dwan Gallery (5 października 1968). Jakkolwiek land art ma i dzisiaj swoich zażyłych zwolenników i kontynuatorów, najważniejsze realizacje artystyczne przypadły na lata 70. ubiegłego wieku. Z perspektywy współczesności można przyjąć, że fundamentalną zasługą artystów tej tendencji było zwrócenie uwagi na rangę konceptu dzieła i akcentowanie jego idei oraz towarzyszącego mu kulturowego kontekstu; to bowiem z czasem przyczyniło się do wyłonienia postulatu dematerializacji artefaktu w sztuce konceptualnej, a następnie – wyartykułowania problematyki procesualności i efemeryczności dzieła, co było zapewne inspirowane body artem.

Całkiem pokaźna grupa prac land artu odwołuje się do historycznych tropów i symbolicznych motywów. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł w tej grupie jest znajdujący się na terenie Holandii *Broken Circle / Spiral Hill* (1971) Roberta Smithsona. Artysta, rekultywując teren, zdecydował się wykorzystać w swojej pracy m.in. naturalny głaz polodowcowy o formie dolmenu, który niegdyś – prawdopodobnie – pełnił tam funkcję megalitu.

Do mitologii i tradycji indiańskich nasypów nawiązał z kolei Michael Heizer, który nieopodal rzeki Illinois w parku stanowym Buffalo Rock zbudował *Effigy Tumuli* (1983–85) – kurhany w swej konstrukcji przywołujące wizerunki zwierząt wodnych (żółwia, żaby, węża, nartnika oraz suma). Jeszcze bardziej spektakularną pracą jest *City* (1972) – ewoluujące do dnia dzisiejszego imaginacyjne miasto, powstające na pustyni Nevada. Jego forma architektoniczna zasadza się na topice architektury kultur prekolumbijskich (zwłaszcza Majów i Azteków). Ten gigantyczny projekt – według samego artysty – ma obrazować, podobnie jak miało to miejsce w przeszłości, tęsknotę za transcendencją. Podobny dukt myślenia możemy odnaleźć też u amerykańskiej rzeźbiarki Beverly Pepper, która na wyspie Jersey

192 R. Smithson, *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, „Arts Magazine", 1966, November, cyt. za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Fundacja Humaniora, Poznań 1995, s. 140.

w 1977 r. zrealizowała projekt pt. *Amphistructure*, odnoszący się w nazwie i formie do architektury antycznej Grecji. Jeszcze bardziej spektakularne prace tworzył bułgarsko-francuski tandem Christo (Jawaszew) i Jeanne-Claude. Ich gigantyczne, niekiedy przez lata przygotowywane, realizacje, chociaż tylko na krótko ingerowały w krajobraz, nie pozostawiały nikogo obojętnym. Stosując procedurę opakowywania przestrzeni bądź obiektów (tzw. *emballage*), artyści ci pokrywali płótnem lub przegradzali nim m.in. kanion Kolorado (*Valley Curtain*, 1970–72), pustkowia w Kalifornii (*Running Fence*, Sonoma i Marin Counties 1972–76), wyspy nieopodal Miami (*Surrounded Islands*, Floryda, 1980–83), budynek niemieckiego parlamentu (*Wrapped Reichstag*, Berlin, 1971–95) oraz nowojorski Central Park (*The Gates*, Nowy Jork, 1979–2005).

Christo i Jeanne-Claude nigdy nie przekazywali odbiorcom jakichkolwiek tropów interpretacyjnych, ponieważ ich prace służyły temu, aby najzwyczajniej „cieszyć oko". Potwierdza to Christo w jednym z wywiadów, kiedy wyjaśnia, że „Projekty na wielką skalę mają specyficzne oddziaływanie emocjonalne, nie tylko na publiczność, ale i na nas samych"[193]. Nie zmienia to jednak faktu, że ich ostatnia realizacja *The Gates*, składająca się z 7503 bram postawionych na ścieżkach spacerowych w nowojorskim Central Park, mają niezwykle czytelną symbolikę. Zabarwione na pomarańczowo płótno oraz retoryka „bramy" konotowało bowiem buddyjską figurę *bardo*, która w tybetańskim buddyzmie tantrycznym oznacza stan pośredni i określa przejściowe stany egzystencji (życie, śmierć, jawę, sen, medytację itd.). Zbieg okoliczności sprawił, że *Bramy* były zarazem ostatnią wspólną realizacją Christo i Jeanne-Claude.

Uważa się dziś powszechnie, że dziełem ikonicznym dla land artu jest powstała w 1970 r. *Spiral Jetty* Roberta Smithsona. Wybudowana ogromnym nakładem sił i środków grobla mieściła się na brzegu Słonego Jeziora w Utah, posiadała około 450 m długości i 4,5 metra szerokości i układała się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. Artysta w szkicach poprzedzających powstanie tej realizacji odnotował, że inspiracją były dlań m.in. indiański kopiec *Great Serpent Mound*, słynny portret Jamesa Joyce'a autorstwa Constantina Brâncuși'ego, a także motywy solarne w malarstwie van Gogha. Ponieważ Smithson od dawna interesował się problematyką entropii, czemu zresztą dawał wyraz w swoich tekstach krytycznych, grobla – zgodnie z jego intencją – nie była poddawana zabiegom konserwatorskim i często bywała przysłonięta przez lustro wody.

Niezależnie od działań interwencyjnych w plenerze Smithson z czasem, podobnie jak Richard Long, zdecydował się na prezentację swoich

193 *Bramy: złota rzeka pojawia się i znika pośród drzew...*, Alessandro Cassin w rozmowie z Christo i Jeanne-Claude, „Fort Sztuki" 1(02) 2005, s. 23.

projektów w galeriach i w związku z tym wypracował koncepcję *non-site* (nie-w-miejscu). Idea ta była manifestowana obecnością w przestrzeni wystawienniczej niewielkich stalowych kontenerów, w których prezentowano naturalne obiekty (piasek, kamienie, żwir) i fotografie pochodzące z miejsca realizacji dzieła.

Do procesów przebiegających w naturze odwoływał się również Dennis Oppenheim. Artysta ten w wielu swoich projektach uwzględniał zmienność warunków atmosferycznych oraz pór dnia i roku. Jego *Annual Rings* (1968) to seria pierścieni wyżłobionych na zamarzniętej wodnej arterii, które artysta wytyczył na granicy amerykańsko-kanadyjskiej. Praca ta w sensie wizualnym inspirowana była wizerunkiem przekroju słojów drzewa, lecz ironicznie Oppenheim wymierzył ją w estetyczną strategię *action painting*. Jednocześnie jej lokalizacja stanowiła naruszenie granicy państwowej oraz strefy czasowej, ponieważ obramowaniem dzieła był bezkres horyzontu. Podobny rodzaj gry daje się zauważyć w pracy *One Hour Run* (1968), gdzie artysta wytyczył ciągnące się na 6 milach śnieżne trakty, których rysunek i sposób wykonania odwoływały się m.in. do techniki drippingu autoryzowanej przed laty przez Jacksona Pollocka.

Ewokowany w realizacjach Smithsona i Oppenheima performatywny wymiar dzieła jest dystynktywny również dla twórczości brytyjskiego rzeźbiarza i performera – Richarda Longa. Jego praktyka artystyczna to w głównej mierze długotrwałe wędrówki (m.in. po bezdrożach Szkocji, na meksykańskich płaskowyżach, w Himalajach i w Hiszpanii), podczas których artysta w wyludnionych miejscach wytyczał ścieżki (w formie linii albo kręgów) czy też układał obręcze z kamieni, albo – jak na płaskowyżu w Nazca – uzupełniał prekolumbijskie „rysunki". W zdecydowanej większości jego efemeryczne prace są znane jedynie z fotografii oraz z przedstawianych w galeriach szkiców, map, komentarzy i wykresów.

Richard Long, jak słusznie zauważa w poświęconym mu eseju Marek Wasilewski – „pokazuje nam nie tyle plany swoich wędrówek, ile to, w jaki sposób nasze umysły porządkują i kolonizują świat"[194]. Artysta koncentruje się przede wszystkim na problematyce relacji między pejzażem, ciałem i cielesnością, i – jak twierdzi – akcje te „nie posiadają znaczenia poza tym, czym są [...] powinny same w sobie być rzeczami lub ideami. [...] Można powiedzieć, że moja praca równoważy to, co naturalne i formalizm ludzkich abstrakcyjnych idei, takich jak linie i koła. To właśnie tam moje ludzkie pojmowanie rzeczy spotyka się z siłami natury i to naprawdę stanowi temat mojej pracy"[195].

194 M. Wasilewski, *Nieprzeprowadzona rozmowa z Richardem Longiem*, w: tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 116.

195 R. Long, *Walking in Circles*, Thames & Hudson, London 1991, cyt. za: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, dz. cyt., s. 114.

Diametralnie odmienną postawę przyjęła tworząca w USA i Meksyku kubańska artystka Ana Mendieta, która zajmowała się głównie body artem, wideo, fotografią oraz land artem. Mendieta w latach 70. i 80. w swoich realizacjach poddawała repetycji obrys ludzkiej (najczęściej swojej) sylwetki, pozostawiając (lub odciskając) ją na ziemi, drzewach, łące, śniegu lub brzegu jeziora. Najbardziej rozpoznawalną jej pracą jest efemeryczny cykl *Earth Body* powstały w rezultacie jej wędrówek pomiędzy Iowa i Meksykiem, a także *Silueta Series* (1973–80) – znany w formie dokumentacji fotograficznej oraz wideo. Były to przeważnie matrycowane i pozostawione w glebie (a nawet architekturze) reliefy, stworzone z różnych materiałów (kamienie, gałązki, kwiaty, trawy, krew, ziemia), które Mendieta tworzyła na opustoszałych i dzikich terenach. Prace te – poza ich uniwersalną wykładnią – odnosiły się także do dramatycznej sytuacji kobiet w społeczności meksykańskiej oraz do licznych przypadków dokonywanych na nich gwałtów i morderstw. Ten eschatologiczny trop pozyskał dość nieoczekiwanie symboliczne zwieńczenie, kiedy to trzydziestosześcioletnia artystka w 1985 r. wypadła z okna na trzydziestym czwartym piętrze dzielonego z mężem, Carlem Andre, apartamentu w Nowym Jorku i zginęła na miejscu.

Przytoczone projekty bądź dzieła dowodzą, że artyści, zajmujący się sztuką ziemi, kierują się w swojej sztuce indywidualnymi preferencjami i zazwyczaj mają odmienne podejście do materiału i krajobrazu. Często, a zwłaszcza w Ameryce, pojawiały się realizacje o przytłaczającej skali (Walter De Maria, *The Lightening Field*, pustynia w Nowym Meksyku, 1977,)

bądź inwazyjnie oddziaływujące na krajobraz (Michael Heizer, *Double Negative*, Nevada, 1969–1970). Z kolei w Europie, która od czasów Jean-Jacquesa Rousseau jest tradycyjnie bardziej przyjazna naturze i ekologii, sztuka ziemi z reguły nie zwracała się przeciwko własnemu środowisku (Richard Long, Jacques Simon).

Jednak bez względu na dobór mediów oraz wybór topografii i geografii konkretnej przestrzeni cechą właściwą większości realizacji land artu wydaje się być odwoływanie się do przeszłości i utożsamianie sztuki z jej niegdysiejszymi wzorcami, obecnymi w archetypicznych rytmach, jednostkach i układach występujących w sztuce prehistorycznej, która wyrażała się przede wszystkim w rytuale i tańcu. Inklinacji tych już przed laty doszukiwała się Lucy R. Lippard[196], ale wskazywał na nie także Andrzej Szewczyk, kiedy pisał, że „Taniec jest prefiguracją malarstwa, malarstwo

196 Zob. L.R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory.* Tekst z 1983, opublikowany w: J. Kastner, B. Wallis, *Land and environmental art*, Phaidon Press, London, 1988 s. 238–239.

jest prefiguracją sztuki”[197]. Wypada także zgodzić się z Robertem Morrisem, iż „sztuka ziemi dodała do programu minimalizmu niezawoalowany romantyzm”[198]...

3. Postmodernizm – cięcie, reakcja czy kontynuacja?

W opublikowanym w 1959 r. eseju *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* Irving Howe, analizując kondycję nowej prozy amerykańskiej, prawdopodobnie jako pierwszy wprowadza do dyskursu kategorię „postmodernizmu”. Niebawem zakres pojęciowy terminu zostaje znacząco poszerzony dzięki aktywności takich krytyków i teoretyków, jak Ihab Hassan, Leslie Fiedler i Susan Sontag. Stopniowo zmienia się także negatywna konotacja terminu.

Od końca lat 60. postmodernizm przenika już do różnorodnych zjawisk i dyscyplin. W pierwszej kolejności jest to nowa proza amerykańska (John Barth, William Burroughs, Robert Coover, Raymond Federman, William Gass, John Hawkes, Thomas Pynchon, Philip Roth, Ronald Sukenick, Kurt Vonnegut i in.), oraz poezja związanego z Black Mountain College pokolenia Beat Generation (Richard Brautigan, Gregory Corso, Robert Creeley, Diane di Prima, Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, LeRoi Jones, Philip Lamantia, Denise Levertov, Michael McClure, Kenneth Rexroth, Gary Snyder i in.). Postmodernizm jest również w jakiejś mierze dystynktywny dla praktyki artystycznej Fluxusu, a także twórczości artystów pośrednio z nim związanych (John Cage, Dick Higgins, Jasper Johns, Allan Kaprow i Robert Rauschenberg). Wszyscy oni stali się rzecznikami antysystemowego i antymodernistycznego zwrotu, który niebawem przekształcił się w płaszczyznę toczonego sporu o kulturowy kształt i fenomen świata ponowoczesności. Jak się bowiem dekadę później okazało – w postmodernistycznym dyskursie wyłoniły się co najmniej dwa odrębne i antagonistyczne stanowiska. Pierwsze, które lansowane było przez autorów nowojorskiego pisma „October” (Hal Foster, Rosalind Krauss, Craig Owens, Douglas Crimp), posiadało najwyraźniej lewicowe inklinacje. Jego zwolennicy, wykorzystując poststrukturalistyczną metodologię, prowadzili krytykę szeroko rozumianej sfery przedstawienia. Wychodzili oni z założenia, że obrazowość i tekstualność jest charakterystyczna dla epoki późnego kapitalizmu i jednocześnie nie jest reprezentatywna ani adekwatna wobec konkretnej rzeczywistości (społecznej, ekonomicznej czy politycznej). Stanowisko to, zdefiniowane przez Fostera

197 List (manifest) Andrzeja Szewczyka do Jaromira Jedlińskiego z 2-go kwietnia 2001 r., [w:] *Andrzej Szewczyk 1950–2001. Czterdzieści Malowideł. („Wałki”)*, Galeria Muzalewska, Poznań 2005, s. 39.

198 R. Morris, *Rozmiar ma znaczenie*, w: tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 93.

jako postmodernizm oporu, oznaczało „krytyczną dekonstrukcję tradycji, a nie instrumentalne pastiszowanie popularnych i pseudo-historycznych form, krytykę źródeł, a nie jakiś mityczny powrót do źródeł. Krótko mówiąc, kwestionuje, a nie wykorzystuje kulturowe kody, zgłębia, a nie ukrywa ich społeczne i polityczne powiązania"[199].

Narracja ta przeciwstawiała się oportunizmowi drugiej tendencji – postmodernizmowi reakcji, który był konceptem wywodzącym się z pism i wypowiedzi teoretyka oraz krytyka architektury – Charlesa Jencksa. Reaktywna opcja postmodernizmu akceptowała neokonserwatyzm w kulturze i gospodarce, przy czym w sztukach wizualnych reprezentowana była m.in. przez estetykę transawangardy. W jej teoretycznych ramach ukonstytuował się neoekspresjonizm, stanowiący próbę restauracji klasycznej figuracji i tradycyjnych wartości.

Mimo antynomiczności obu poglądów postmodernizm, akceptując *en globe* wielogłosowość i wielostylistyczność współczesnej kultury, zgodnie odchodzi od mitu modernistycznych metanarracji, jakkolwiek nie jest to oczywiste i jednoznaczne zerwanie. Genealogia postmodernizmu związana jest bowiem z ponowną lekturą i przepracowaniem spuścizny Marksa, Hegla, Nietzschego, Freuda, Heideggera i Levinasa. W rezultacie tego zwrotu postmoderna myśl proponuje redefinicję bądź dekonstrukcję klasycznej metafizyki obecności (a zatem m.in. tożsamości i podmiotowości) i w jej miejsce postuluje ontologię zasadzającą się na grze *różnicy* (Derrida) i *powtórzenia* (Deleuze). Gianni Vattimo z kolei narodziny ponowoczesności w filozofii wiąże z Nietzscheańską śmiercią Boga ogłoszoną w aforyzmie 125 *Wiedzy radosnej*, gdyż „Pierwszą i najbardziej znaczącą [tego] konsekwencją [...] jest idea wiecznego powrotu tego samego. Oznacza ona – między innymi – koniec epoki przezwyciężania, a więc epoki bycia myślanego w kategoriach *novum*"[200]. Stąd można przyjąć, że postmodernizm byłby powrotem Tego Samego przez różnicę, przy czym byłoby to powtórzenie – w Marksowskim rozumieniu – parodystyczne i ironiczne.

Postmodernizm radykalnie odchodzi od antropocentrycznego postrzegania człowieka i obwieszcza jego bliski zmierzch (Foucault), do czego dochodzi podważenie autonomii podmiotu (Barthes) i zasady referencjalności (Baudrillard). Wszelkie modernistyczne roszczenia – jak obiektywna i uniwersalna wiedza, hierarchiczność teorii i utajone w nich dyskursy władzy (europocentryzm, etnocentryzm, fallocentryzm i in.) – są

199 H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, [w:] *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, *Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, Washington 1983, s. XII, cyt. za: G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka" 2(3)2002, s.16.

200 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2007, s. 156

przedstawiane jako arbitralne i relatywne systemy opresji służące dominacji (np. klasy, grupy, płci, religii, rasy) i wykluczeniu Innego. Postmodernizm zrzeka się wiary w metafizykę i związanych z nią logosów na rzecz peryferyjnych, cząstkowych i nieciągłych dyskursów, które stają się przedmiotem wymiany i negocjowania ich słownika (Rorty). W tym sensie równouprawnione w grze stają się także narracje modernizmu, ponieważ postmoderna kultura przywołuje je i przeredagowuje jako efekt różnicy. Praktyka ta pozyskała szczególnie wyrazistą egzemplifikację w twórczości Johna Cage'a, Andy'ego Warhola, Julio Cortazara, Petera Greenawaya czy Jeffa Koonsa.

Chociaż nieodwracalność i „przełomowość" postmodernistycznego „przełomu" w sztuce jest ustawicznie kwestionowana, swoistym znakiem czasu stał się „wysyp" publikacji wieszczących koniec sztuki, czego potwierdzeniem są m.in. takie książki, jak *Koniec historii sztuki* (1987) Hansa Beltinga, *Zmierzch albo śmierć sztuki* (1985) Gianni Vattimo, *Spisek sztuki* (1996) Jean Baudrillarda oraz *Po końcu sztuki* (1997) Arthura Danto. I jakkolwiek ten ostatni dowodzi, że „Epoka Manifestów dobiegła końca, ponieważ przesłanki leżące u podstaw sztuki kierującej się manifestami są z filozoficznego punktu widzenia nie do utrzymania"[201], to jednak obwieszczane tu finalistyczne konstatacje – jak się wydaje – odnoszą się nie tyle do rzeczywistego zmierzchu sztuki i estetyki, co raczej reflektują radykalną ich transformację i redefinicję.

Sztuka współczesna – podobnie jak towarzyszący jej dyskurs krytyczny oraz dyscypliny ościenne – *de facto* jest odbitym echem przeszłości i rezonansem, który – jak zauważa Foster – „niesie ze sobą opóźnione działanie: kwestię powtórzenia, różnicy i opóźnienia; zagadnienie przyczynowości, czasowości i narracji"[202]. Stąd sztukę postmodernistyczna należy postrzegać jako reasumpcję i konsekwencję poprzednich „opowieści", gdyż jest ona – jak sugeruje Grzegorz Dziamski – „awangardowa w zamyśle, a ponowoczesna w skutkach"[203]. To zaś sprawia, że jej tożsamość jest w istocie efektem przesunięcia i reperkusją neoawangardy. Dlatego możemy sztukę tę postrzegać – jak konstatuje Alicja Kępińska – niczym jakiś „amorficzny blok, w którym różnice sprowadzają się do indywidualnych różnic w kontaktach człowieka ze światem; w tym zaś procesie wszystkie sposoby i techniki wypowiedzi zostają dopuszczone i równouprawnione. Jest to postawa bardziej antropologiczna niż estetyczna"[204].

201 A. C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 67.

202 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s 56.

203 G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku,* dz. cyt., s. 18.

204 A. Kępińska, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 6.

Konsekwencją tego jest przeniesienie uwagi z problematyki medium na zjawisko medialności i całe otoczenie pola artystycznego, a zatem także na procesy społeczne i ich oddziaływanie na przestrzeń sztuki. Charakterystyczny dla modernizmu formalizm i instytucjonalizm – w postmodernizmie stają się przedmiotem krytyki i wątpliwości.

W tej sytuacji ogromnej roli nabiera zdarzeniowość prowadzonego dyskursu, bowiem – jak zauważa Lyotard – „artysta i pisarz pracują [...] bez reguł po to, by ustanowić reguły tego, co zostanie stworzone. Dlatego właśnie dzieło i tekst mają właściwości zdarzenia”[205]. To naturalnie ma swoje konsekwencje dla podmiotu, który wcześniej rozważano głównie w kontekście struktur językowych i (hiper)tekstualności. W ramach nowego paradygmatu podmiotu zaczyna go definiować nie język, tekst czy nawet ekonomia, ale szeroko rozumiana tożsamość kulturowa konstytuowana w relacji do etnicznego Innego. I chociaż mogło to – jak nadmienia Foster – „wydawać się mało znaczącą modyfikacją, to w istocie miało ono niebagatelne znaczenie”[206].

3.1. „Podmiotowość w szoku”, czyli orgia multiplikowanych tożsamości w sztuce Andy’ego Warhola[207]

Andy Warhol był z pewnością ostatnim z wielkich iluzjonistów minionego stulecia. Jego „dolarowe” zabiegi przeszły do legendy i stanowią nieodrodną część współczesnej historii (nie tylko) sztuki. Na oczach osłupiałych Amerykanów Warhol rozmnażał dolarowe banknoty jak Bułhakowowski Woland – w asyście uwiecznionych gwiazd i polityków, przy psychodelicznym akompaniamencie zespołu Velvet Underground i Nico, przy permanentnym łomocie stłuczek samochodowych i strzałów z rewolweru w tle. Ponieważ artysta najbardziej wierzył w siebie i nabywczą siłę pieniądza, z maestrią operował swym chirurgicznym skalpelem na żywym cielsku sztuki. Na topografię i scenografię akcji składało się wielkie kontynentalne siedlisko – Ameryka – żeby użyć słów Allena Ginsberga – „Moloch, którego krew spływa pieniędzmi!”[208] – z czasem domagająca się odeń już tylko sukcesu i prestidigitatorstwa. Te zaś jednak wymagały inteligencji,

205 J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*?, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 60.

206 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 202.

207 Tekst niniejszy jest rozszerzoną wersją mojej publikacji pt. *Andy Warhol – ostatni iluzjonista stulecia*, która ukazała się w: „Opcje” 1998 nr 3.

208 A. Ginsberg, *Skowyt*, [w:] *Buntownicy i wizjonerzy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich*, przeł. T. Truszkowska, WL, Kraków 1976, s. 97.

talentu i merkantylnego polotu. Wszystko, każdy artefakt, miał się odbywać zgodnie z dewizą: „być sławnym choćby przez 15 minut".

Andrew Warhola, bo takie rzeczywiście było imię i nazwisko rodowe artysty, okazał się niezwykle pojętnym uczniem Ameryki i perfekcyjnie wyuczył się mechanizmów kreowania artystycznej biografii, która w krótkim czasie zobrazowała w swych zrębach topos kondycji artysty naszych czasów. Mitografia i konfabulacja objęła nawet zaczątki biografii. Do dziś data urodzenia artysty jest rzeczą sporną. Część biografów wymienia rok 1928, inni piszą o 1931. Warhol pochodził z niezamożnej rodziny czeskich emigrantów, co przydało mu wyostrzonej optyki i wyczulenia na to, co stanowi o rudymencie amerykańskiej *Way of Life*.

Status finansowy rodziny sprawił, iż już od młodych lat musiał dorabiać jako pomocnik w wielkim domu towarowym. Czas terminowania pośród nieprzebranych ilości wiktuałów i asortymentów niewątpliwie przyczynił się w dużej mierze do ukształtowania zasobów jego imaginarium. Zawsze z nich korzystał, bazował bowiem na własnych spostrzeżeniach. Warhol właściwie zwracał rzeczywistości jej przetwory i fabrykaty. Tyle, że reprodukował je na masową skalę.

Społeczeństwa wielbią i czczą materialne produkty swej wyobraźni – mogą to być domki z ogródkiem, limuzyny, puszki zupy pomidorowej Campbella, butelki coli czy kartony Brillo, (które dekadę później Warhol sprzedawał po 250 dolarów za sztukę). Będzie tu działać zasada homologii; ze szczególną mocą da ona znać o sobie w pracach odwołujących się do problematyki śmierci oraz w multiplikowanych portretach (Marilyn Monroe, Micka Jaggera, Elvisa Presleya, Che Guevary i in.). W kontekście zawłaszczenia rynku sztuki przez malarstwo gestu – był to szokujący powrót do figuracji, wręcz rewizjonizm, hałaśliwe odzyskiwanie – wydawałoby się – już straconego na zawsze przedmiotu. Należało go tylko utożsamić z obrazem, w sposób jaskrawie bezosobowy.

Pop art zakotwiczał się w realiach Ameryki powoli. Ale też Warholowi sekundowali artyści tego kalibru, co Jasper Johns „portretujący" flagi i tarcze strzelnicze, Robert Rauschenberg nazywany neo – bądź post-dadaistą, Roy Lichtenstein przywołujący w swych pracach wycięte z komiksów kadry, czy Claes Oldenburg, który zasłynął z rzeźb o miękkim tworzywie, przedstawiających sprzęty gospodarstwa domowego. Warhol w tym czasie próbował łączyć techniki stosowane w reklamie i dizajnie z prezentacjami nawiązującymi duchem do prac Marcela Duchampa. Mimo iż używał jeszcze pędzla i farby, jego mechaniczna repetycja przy powielaniu rysunków przyczyniła się do poddania w nawias rozumienia definicji oryginału. To w konsekwencji spowoduje, że – jak pisze Hal Foster – „pop-art przestanie być traktowany jako powrót do sztuki przedstawiającej po okresie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, gdyż okaże się zwrotem w kierunku symulacji,

w kierunku produkcji seryjnej obrazów, których związek z oryginałem czy choćby podobieństwo do referenta zostało znacznie osłabione (zwłaszcza w pracach Andy'ego Warhola)"[209].

W latach 1960–1962, w studiu na Lexington Avenue, powstają podwaliny słynnej Factory, w której powstaną wszystkie najważniejsze prace Warhola, a równocześnie spotykać się będą rozmaite indywidua tworzące swoistą menażerię egzotycznych lub niekiedy nawet patologicznych postaci. Od tego momentu ulegnie też zmianie system pracy Warhola. Artysta zaczyna zatrudniać licznych pomocników. Jednak dopiero wykorzystanie na wielką skalę fotografii i techniki sitodruku, jako medium, przyczynia się do prawdziwej rewolucji. Na przestrzeni tylko dwóch lat (1962–64) powstało ponad 2000 obrazów. Służyła temu niekiedy nawet najbardziej trywialna ikonografia, cechująca się parodiowaniem realizmu poprzez multiplikację i tzw. element lawinowy, które to procedury jeszcze bardziej pomniejszą rolę podmiotowości, ekspresyjności i subiektywności na rzecz technologii, kopii i symulacji. Estetykę tę Susan Sontag określi jako kamp, czyli „dandyzm epoki kultury masowej – [który] nie odróżnia przedmiotu unikatowego od powstałego w masowej produkcji. Kampowy smak transcenduje odrazę przed reprodukcją"[210].

Dziś, kiedy możemy się już pokusić o podsumowanie tamtego okresu pracy Warhola, wiemy, że zawsze terminował „z zestawem śmierci" w tle. Ale też zarazem należał do tej grupy artystów, którzy w trakcie doczesnego życia przysposabiali się do nieśmiertelności; (jeden ze swoich filmów artysta przekornie zatytułował – *Czy istnieje seks pozagrobowy?)*. Niewątpliwie miały temu służyć brane na warsztat fotografie znanych (lecz nieżyjących) indywidualności świata kultury (Goethe, Beethoven, Kafka, Freud), celebrytów (Sarah Bernhardt, Elvis Presley, Marlon Brando, Marilyn Monroe) lub też zbrodniarzy różnego autoramentu (Lenin, Mao Zedong, przestępcy poszukiwani przez FBI).

„Seria zmarłych – tłumaczył artysta – [...] dzieliła się na dwie partie. Pierwsza dotyczyła zmarłych sławnych, druga – ludzi, o których nikt nie słyszał, a sądzę, że winno się od czasu do czasu o nich myśleć: dziewczyna, która skoczyła z Empire State Building, albo kobiety, które zjadły zepsutą konserwę z tuńczyka, albo ludzie, którzy zginęli w wypadku samochodowym"[211].

Mass media z pewnością zainspirowały Warhola do próby zmierzenia się ze skandalem i doniosłością śmierci, która jako fakt nieodwracalny, ingerencja w naturę, była wyzwaniem jakiemu chciał stawić czoła. Z drugiej

209 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s 127.

210 S. Sontag, *Zapiski o kampie*, tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, dz. cyt., s. 389.

211 Cyt. za: K. Honnef, *Andy Warhol*, przeł. M. Meyer, Taschen, Köln 2000, s. 62.

strony – w społeczeństwie konsumpcyjnym zawsze było ogromne zapotrzebowanie na przemoc i okrucieństwo. Warhol – być może – traktował je niekiedy merkantylnie. „Nie do wiary – mówił w jednym z wywiadów – ilu ludzi wiesza sobie w pokoju obraz przedstawiający krzesło elektryczne – przede wszystkim, jeśli kolorystyka obrazu koresponduje z zasłonami[212]". Powstałe wówczas prace (m.in. cykl *Śmierć i katastrofa*, 1963–64) zostały zaprezentowane na wystawie zatytułowanej *Śmierć w Ameryce*. W tym nurcie znalazły się także sitodruki podejmujące temat zagrożenia atomowego oraz ceremonii żałobnych po śmierci Kennedy'ego (1964) i wizerunki wdowy po prezydencie. Warhol w tym czasie uważnie studiował przypadki nieudanych zamachów na życie, a pierwszy film zrealizowany przezeń w technice kolorowej to wywiad z mężczyzną, który dwadzieścia parę razy podcinał sobie żyły. Niezależnie od tego – jego artystyczne poczynania podyktowane zostały także burzliwym rozwojem wydarzeń w życiu osobistym.

3 czerwca 1968 r. dochodzi do zamachu na życie Warhola i w rezultacie zostaje on ciężko postrzelony przez Valerie Solanas (członkinię Society for Cutting Up Men, radykalną pisarkę feministyczną i autorkę manifestu SCUM, w którym dowodziła możliwości funkcjonowania społeczeństwa składającego się wyłącznie z kobiet). Po przebytej operacji Warhol spędził dwa miesiące w szpitalu. Warto w tym miejscu przytoczyć inny, jakby antycypujący ten zamach, wypadek. Cztery lata wcześniej niezrównoważona kobieta strzelała do portretu Marilyn Monroe. Incydent miał miejsce w Factory, przy Czwartej Alei. Później Warhol powiedział dziennikarzom – „Dostrzegam, że wszystko, co czynię, związane jest ze śmiercią"[213].

Przeglądając filmy autorstwa artysty i jego grona współpracowników (szczególnie te, które kręcił z Paulem Morriseyem), można odnieść wrażenie, że było to osobliwe pogrążenie się w kolejnej komunikacyjnej ekstazie. Niejednokrotnie mogły się wydawać bezkrytyczne w treści, choć ich niezbywalnym walorem było jednak wprowadzenie realnego życia, autentyzmu oraz dowcipu. Jeśli dziś ważne i bezsprzecznie interesujące są jego wcześniejsze realizacje – zwłaszcza *Sleep* (wielogodzinny obraz przedstawiający śpiącego człowieka, 1963), *Chelsea Girls* (o mieszkankach nowojorskiego hotelu, 1966), *Blow Job* (trzydziestominutowa, celowo scena portretująca młodego człowieka w trakcie seksu oralnego, 1964) czy *Empire* (całodniowy obraz budynku Empire State Building, 1964) – to pozostałe filmy są już ledwie przyczynkiem do jego filmografii. Z czasem bowiem Warhol był już jedynie ich producentem, podczas gdy faktycznie filmy reżyserował Paul Morrisey. Z reguły były to typowe, dobrze sprzedające się

212 Tamże, s. 58.

213 Cyt. za: K. Honnef, *Andy Warhol*, dz. cyt., s. 61.

komedie. Ten zaś porządek ekonomii przenosił się na porządek tożsamości – „Business-Art to szczebel wyżej od sztuki. Zaczynałem jako artysta komercyjny, a chciałbym skończyć jako Business-Artist”[214].

Oczywiście – była to maska i jedna z wielu odegranych przez artystę ról, który symulował współuczestnictwo w świecie i społeczeństwie spektaklu. Ale w istocie – jak słusznie zauważał Roland Barthes – „Twórca pop-artu nie stoi **za** swoim dziełem i sam nie posiada żadnej głębi. Jest zaledwie powierzchnią swego obrazu, pozbawioną zupełnie znaczonego i intencji’[215], co zresztą potwierdza sam Warhol, kiedy pytany o kwestię zaangażowania w kontekście własnych prac referujących tematykę śmierci oraz przemocy, wyznaje z zaskakującą bezpośredniością – „Jeśli chcecie dowiedzieć się wszystkiego o Andym Warholu, popatrzcie na powierzchnię moich obrazów i filmów, i na mnie. To właśnie ja. Nic więcej się za tym nie kryje”[216].

Służy temu stosowana prze artystę kampowa estetyka. Ona bowiem faktycznie i beznamiętnie – jak spostrzega Jonathan Dollimore – „rozsadza od środka model podmiotowości oparty na pojęciu «głębi». Jest rodzajem parodii czy mimikry, która sprawia, że głębia staje się pusta, rozpływa się na powierzchni”[217]. Z kolei Hal Foster, który poświęcił artyście specjalne studium pt. *Realizm traumatyczny*[218], dowodzi, że jakkolwiek Warhol pozował jako świecący odbitym światłem ekran, miał świadomość projekcji i odbicia, i stąd też mógł autorefleksyjnie napisać – „Nigdy się nie rozpadam, bo nigdy nie składam się w całość”[219]. Przebijająca z tych słów „pustka” (podmiotu), dodatkowo wsparta „pustką” jego sztuki, znajduje też swoje uzasadnienie w słowach, jakie padły w jednym z wcześniejszych wywiadów (1963), gdy Warhol miał manifestacyjnie przyznać: „Ktoś stwierdził, że moje życie mną rządzi. Podoba mi się ten pomysł”[220]. Foster zwraca jednocześnie uwagę, że artysta z paradoksalną szczerością ujawnia, że *de facto* „za figurą braku podmiotu ukrywa się podmiot, który prezentuje ten brak **jako** figurę”[221]. I pewnie dlatego poczucie *braku* stanowi źródło wypełniania go multiplikowanymi obrazami. Fakt, że artysta z chęcią sięgał

214 Tamże, s. 74.

215 R. Barthes, *That Old Thing, Art*, w: *Post-Pop*, (red.) Paul Taylor, MIT Press, Cambridge 1989, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 155.

216 G. Berg, *Andy. My True Story*, “Los Angeles Free Press”, 17 marca 1963, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 56.

217 J. Dollimore, *Sexual Dissidence*, cyt. za: T. Pióro, Czytanie poematów O’Hary, „Literatura na świecie” 2015, nr 9–10, s. 84

218 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 157–164.

219 A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1975, s. 81, cyt. za; H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 164.

220 G. Swenson, *What is Pop Art?*, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 158.

221 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 163.

po dramatyczne i niejednokrotnie szokujące przedstawienia, dowodzi kompulsywności mechanizmu powtórzenia i traumy, która dopiero rodzi się w podmiocie jako efekt repetycji. Jest to – używając terminologii Freuda – tak zwane działanie retroaktywne (*nachträglich*), które jest zakodowaniem i przeinterpretowaniem traumy. Strategia ta zatem polega na wielokrotnym powtarzaniu urazu i tym samym stopniowym wplataniu go w porządek symboliczny (żałobę). Co zaś jest charakterystyczne w przypadku Warhola – powtórzenia nie tylko „**re**produkują traumatyczne efekty; one je również **produkują**. W jakiś sposób pojawia się w nich szereg wzajem wykluczających się rzeczy: usunięcie sensu traumy **i** otwarcie się nań, obrona przed traumą **i** jej produkcja"[222]. Podmiotowość w szoku jest zatem u Warhola równocześnie egzystencjalnym skandalem i obrazową orgią, której punktem zwrotnym okazała się śmierć artysty – 22 lutego 1987 r..

3.2 *TV Buddha*, czyli (re)transmisja obrazów i wizerunków w sztuce wideo

Technologia wideo jest dzisiaj bezsprzecznie jednym z najbardziej demokratycznych i popularnych mediów. Decyduje o tym przystępność sprzętu na rynku, łatwość obsługi i stosunkowo niska cena; po filmową kamerę sięgają zarówno przeciętni użytkownicy, jak filmowcy oraz artyści.

Z oczywistych względów rodowód sztuki wideo jest stosunkowo świeżej daty. Jej początki sięgają szóstej dekady ubiegłego wieku, choć warto przypomnieć, że telewizja, z której bezpośrednio wywodzi się wideo, również jest niewiele starsza. Pierwsze transmisje telewizyjne miały bowiem miejsce trzydzieści lat wcześniej w USA, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Jako dyscyplina *stricte* artystyczna wideo zostało nobilitowane dzięki włączeniu tego medium do praktyki twórczej przez artystów związanych z Fluxusem oraz ruchem konceptualnym.

Jako pierwszy użył nowej technologii amerykański artysta koreańskiego pochodzenia, Nam June Paik, który w Wuppertalu na wystawie *Exposition of Music – Electronic Television* (1963) zaprezentował 13 odbiorników telewizyjnych, w których publiczność mogła ingerować, odkształcać bądź preparować audiowizualny sygnał. Niemal w tym samym czasie niemiecki artysta Wolf Vostell prezentował swoje pierwsze décollages (*Sun in Your Head*, 1963)[223]. Z kolei pierwsza wystawa, prezentująca sztukę wideo, miała miejsce w 1969 r. w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku.

222 Tamże, s. 160.

223 Więcej o pionierskich realizacjach Paika i Vostella [w:] R. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 67–82.

Do pionierów posługujących się medium wideo zalicza się Nam June Paika, The Vasulkas (Steina & Woody Vasulka), Paula Sharitsa, Vito Acconciego, Johna Baldessariego, Petera Campusa, Dana Grahama, Joana Jonasa, Jonasa Mekasa, Bruce'a Naumana, Billa Violę, Wolfa Vostella, Petera Weibela, a także działających w Polsce artystów skupionych wokół Warsztatów Formy Filmowej w Łodzi – Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Ryszarda Waśko, Antoniego Mikołajczyka, Andrzeja Paruzla, Zbigniewa Rybczyńskiego i Józefa Robakowskiego.

Na płaszczyźnie czysto technicznej wideo jest realizowane jako autonomiczne medium, dzięki któremu artysta prezentuje wcześniej dokonany zapis bądź też emituje bezpośredni przekaz obrazu znajdującego się w polu widzenia kamery bez pośrednictwa wcześniej zarejestrowanego materiału (tzw. *closed circuit*). Obie techniki są niekiedy sprzęgnięte z innymi formami (instalacja, obiekty itp.) bądź działaniami (performans, happening, event), lub też są paralelne wobec siebie.

Krytycy i historycy sztuki współczesnej zgodnie utrzymują, że największą indywidualnością, która powiązała w swojej twórczości wszystkie estetyki oraz strategie sztuki wideo, jest Nam June Paik. Twórca ten, zaprzyjaźniony z Johnem Cage'em, Karlheinzem Stockhausenem oraz artystami Fluxusu, w swoich licznych realizacjach odwoływał się zarówno do dokonań międzywojennej awangardy filmowej oraz powojennego kina strukturalnego, jak i do szeroko rozumianej problematyki antropologicznej i filozoficznej. Jednocześnie na płaszczyźnie formalnej stworzył on podwaliny pod kształtującą się obecnie sztukę hipermedialną.

Dziełem niezwykle intrygującym medialnie, ale i ważnym z historycznego punktu widzenia, jest cykl inwariantnych instalacji pt. *TV Buddha* (1974). Praca ta składa się z klasycznie wykonanej rzeźby, przedstawiającej medytującego Buddę, znajdującej się na niewielkim podeście przed telewizorem, w którym emitowany jest obraz posążka transmitowany w czasie rzeczywistym przez kamerę umieszczoną ponad monitorem. Jeżeli założymy, że posążek Buddy medytuje (a nie „ogląda", jak sugerują niektórzy historycy sztuki) swój zobrazowany wizerunek, to trudno nie zgodzić się, że wyłoniony w ten sposób medialny „idol" jest tylko jego wirtualnym „odpryskiem" – przedmiotem interfejsu i metaforą reprezentacji, którą często mylimy z rzeczywistością. Stąd rozpatrywanie tej pracy w kategoriach narcyzmu, jak czyni to Rosalind Krauss[224], jest nieporozumieniem, wynikającym z zaprzęgnięcia zachodniej archeologii dyskursu i śródziemnomorskich klisz kulturowych do analizy dzieła tekstualnie sięgającego swą „tkaniną" głosów dalekowschodniej *episteme*.

224 Por. R. Krauss, *Video: The esthetics of Narcissism*, w: *Video Culture, A critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press: New York, 1986.

Nam June Paik tworzy z monitora rodzaj lustra, które jest miejscem bez miejsca, bo przecież stanowi je wirtualność, a ona – jak wiemy – wszystkie reprezentacje pomieszcza oraz zniekształca. Budda jest w tym dziele modelem przyjmującym formę wizualnej reprezentacji, a zatem odbija on zasadę (albo powołuje metaforę) rzeczywistości. Problem interpretacyjny spoczywa w tym, że odbiorca zazwyczaj mylnie bierze za rzeczywistość samą jej przenośnię bądź wizualne zobrazowanie.

Należy dodać, że koreański artysta stworzył tę pracę, najprawdopodobniej inspirując się tezą buddyjskiej *Sutry Serca*, gdzie czytamy m.in., że „forma jest pustką, a pustka – formą", ale przywołany koncept ma charakter zdecydowanie bardziej uniwersalny. Taki jest zresztą los i cenzus wszystkich referentów. Praca Nam June Paika jest ważna także w tym znaczeniu, że ilustruje, jak bardzo istotny w sztuce jest nie tylko kontekst medium, ale również genealogia, archeologia i potencjał tekstualny samego komunikatu.

Istotną częścią współczesnego wideo-artu są dzieła artystów związanych z body artem. W tym nurcie szczególnie zasługuje na uwagę historyczny już cykl performansów dokamerowych Bruce'a Naumana. Amerykański artysta na przestrzeni lat 1966–70 stworzył cztery filmy pt. *Art Make-Up*. Portretuje w nich samego siebie w swojej pracowni podczas zabiegów malowania i nakładania makijażu na twarz i na tors. Nauman w poszczególnych fazach używa białej, różowej, zielonej i czarnej szminki, by – poprzez kolejne stadia malowania – dojść na końcu do negatywu wizerunku. Wideo to prezentuje wszystkie cechy dystynktywne sztuki amerykańskiego artysty – jest to rodzaj medytacyjnego (w sferze wizualnej) i psychologicznego (w warstwie konceptualnej) studium relacji między ciałem i cielesnością, podmiotem i podmiotowością, sztuką i rzeczywistością. Równie przejmującą, choć o wiele bardziej dramatyczną, pracą jest jego instalacja *Clown Torture* (1987) składająca się z dwóch projekcji filmowych, rzutowanych na ściany, oraz emisji wideo na czterech monitorach, w której Nauman – przebrany za klowna – kontestuje świat skomercjalizowanej sztuki, ale jednocześnie sugeruje możliwość przekroczenia jej ograniczeń.

Jedną z pierwszych instalacji wideo, które stymulowały odbiorców do interakcji, jest powstała w 1977 r. praca chorwackiej artystki Sanji Iveković pt. *Inter Nos*. Autorka, realizująca przede wszystkim dzieła mieszczące się w nurcie feministycznym, zaproponowała widzom rodzaj gry, w ramach której mogli wchodzić pojedynczo do pomieszczenia z telewizorem transmitującym na żywo artystkę i nawiązywać relację z jej „żywym obrazem". Co istotne – Iveković, również otrzymująca przekaz w czasie rzeczywistym, miała tę samą możliwość podejmowania podobnych działań.

Problematyka tożsamości stała się istotnym wymiarem wielu prac kanadyjskiej artystki Very Frenkel. W obrębie jej wideoinstalacji... *from the Transit Bar* (1994) odbiorcy mogą spokojnie zasiąść i odpocząć w zaaranżowanej przestrzeni baru. Stworzona przez artystkę sytuacja komunikacyjna dopełniona jest przez sześć monitorów z filmami opowiadającymi o doświadczeniach kilkunastu osób, które doświadczyły dramatu migracji i emigracji. Znamienne jest, że porozumiewają się one głównie w języku polskim oraz jidysz. W narracjach tych przenikają się czasy i biografie, przynależność i wyobcowanie.

Podobne tożsamościowe dylematy możemy odnaleźć w pracach Kingi Arayi, polskiej artystki od wielu lat mieszkającej i tworzącej w Kanadzie oraz Włoszech. Jej wczesne performanse oraz prace wideo (*Walking around*, 1998; *Tahoka*, 1999; *Grounded*, 1999) oscylują wokół poszukiwań związanych z podmiotowością oraz napięć językowych i egzystencjalnych, i reprezentują sztukę o konotacji zdecydowanie nomadycznej (w deleuzjańskim sensie).

Warto dodać na marginesie, że przytoczone tu prace egzemplifikują opisaną przez Waltera Benjamina metaforę ucieleśnionego obrazu. W eseju *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji* (1936) porównuje on pracę operatora filmowego do psychoanalizy Freuda oraz chirurga, który zagłębia się w ciało (co później zobrazował Peter Greenaway w filmie *Brzuch architekta*)[225]. Dzisiaj dochodzą do tego jeszcze możliwości, jakie oferują narzędzia i interfejsy wirtualnej rzeczywiści. To wszystko sprawia, że kształt współczesnej sztuki wideo od ponad trzech dekad ustawicznie podlega reorientacji i redefinicji. Jak zauważa Ryszard Kluszczyński – „po mediach mechanicznych nastąpiły media elektroniczne, po analogowych – cyfrowe, po rejestrujących – wirtualne, po kontemplatywnych – interaktywne. Medializacja sztuki jawi się jako logiczna i nieuchronna konsekwencja postępującej równolegle medializacji rzeczywistości"[226].

W konsekwencji zarysowanego wyżej procesu sztuka wideo zatraca swą jednorodność, gatunkową czystość i balansuje wokół hybrydalności; stąd Rosalind Krauss określa tę sytuację jako „kondycję postmedialną"[227]. Nader przekonującą egzemplifikacją tak rozumianej struktury i strategii sztuki wideo może być na gruncie polskim praca Dominika Lejmana pt. *Dyskrecja warunkowa* (1999). Dzieło to jest rodzajem „wideofresku",

225 Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 226–227.

226 R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998, s. 7.

227 Zob. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 2000.

czy – używając sformułowania samego artysty – *time based painting*; składa się ono z monochromatycznego obrazu, na który rzutowane są dwie projekcje – na jednej widzimy tors odwróconego plecami nagiego mężczyzny, zaś na drugiej – pojawia się transmitowany z galerii realny obraz przemieszczającego się odbiorcy. „Jest to – jak komentuje Lejman – zastawianie pułapki na widza, który wchodząc w obraz, w pewnym momencie już nie ma odwrotu"[228].

Istota zjawiska medialności i nowych mediów zasadza się na mechanizmie transgresji, który dotyczy zarówno człowieka jak i nośnika, a także wymusza na artyście i odbiorcy aktywność, kreatywność i dynamikę. Jest to specyfika, która wiąże się – jak zauważa Antoni Porczak – „z przejściem od technik analogowych do digitalnych, od dyspozytywów percepcyjnych «proscenicznych» do «instalacyjnych», od komunikacji jednokierunkowej do dialogicznej, od dzieła skończonego formalnie przez autora do interakcji i transformacji przez użytkownika oraz od percepcji kontemplacyjnej do «operacyjnej»"[229].

3.3 Sztuka (pisania) opcji zerowej

Uzewnętrzniający się w drugiej połowie minionego stulecia impas zasady referencjalności w sztukach wizualnych nie był procesem odosobnionym. Towarzyszyły mu bowiem paralelne zjawiska, pośród których dystans bądź nawet wrogość do opatrywania świata reprezentacji jakimkolwiek 'znaczeniem', nie był wcale kwestią marginalną i znajdował on swoje wyraźne zakotwiczenie w ówczesnym dyskursie humanistycznym. Dość w tym miejscu przypomnieć, że pragnienie podmiotu, który chce egzystować i funkcjonować w rzeczywistości zwolnionej z opresyjności 'sensu' pojawiło się już w 1953 r. w debiutanckiej pracy Rolanda Barthesa *Stopień zero pisania* i było później na różne sposoby kontynuowane w jego późniejszych książkach (np. w *Imperium znaku*, 1970 czy w *Przyjemności tekstu*, 1973). Z drugiej znów strony należy pamiętać, że awersja, wrogość bądź problematyczność reprezentacji, spowodowana jej uwikłaniem w 'sens', są fenomenem dużo starszym i posiadają ewidentne motywacje religijne, ponieważ czerpią swą siłę ze zjawiska ikonoklazmu w VIII i IX wieku, które ponownie odżyło w okresie religijnych konfliktów w XVI stuleciu. Wtedy bowiem – jak trafnie zauważa Victor I. Stoichita – „Pomiędzy całkowitą negacją wyobrażenia a jego bezgranicznym wyobrażeniem wytwarza się napięcie, bez którego nie można zrozumieć wielkiego przełomu z 1600 r.. Na

228 M. Wasilewski, *Nie wierzę w sympatyczne inspiracje*, rozmowa Marka Wasilewskiego z Dominikiem Lejmanem, w: tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 323.

229 A. Porczak, *conFIGURING the CAVE (1996) Jeffrey Shaw*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, (red.) P. Zawojski, Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 100.

dokonaną przez protestantów destrukcję obrazów katolicy odpowiadają ponownym odkryciem ich możliwości perswazyjnych i propagandowych. [...] Milcząca ściana protestanckich kościołów nie jest jedynie ścianą. Jest zamaskowanym, wymazanym, zniszczonym malowidłem: malowidłem nieobecnym. To właśnie od owego «zerowego stopnia malarstwa» można rozpocząć analizę specyficznej świadomości siebie, jaką nabyła siedemnastowieczna sztuka"[230].

Przywołane przez Stoichitę procesy autoidentyfikacji sztuki w kolejnych stuleciach pozyskiwały swoje continuum i niezwykle czytelną artykulacją, czego dowodzi m.in. Robert Morris, który sugeruje, że dwudziestowieczny minimalizm „u swojego szczytu w latach 60. był rodzajem sztuki religijnej. Być może pozbawiona sutanny, ale niemniej jednak religijna przez to, że wprowadzała transcendencję w te niematerialne przestrzenie między formalnymi spoistościami. [...] Ta materialna myśl płynęła z prądem historycznej trojakiej tradycji amerykańskiej: tego, co purytańskie, transcendentalne, pragmatyczne, a nie przeciw niemu"[231].

W malarstwie, jako odpowiedniki podobnej narracji, można by zatem uznać *Kompozycję suprematystyczną. Białe na białym* (1918) Kazimierza Malewicza czy dużo później, bo tworzone w latach 60. „białe obrazy" Roberta Rymana. Oczywiście nie są to przypadki odosobnione. Generalnie – począwszy od najbardziej radykalnych przedstawicieli amerykańskiej abstrakcji pomalarskiej[232] (*post-painterly abstraction*), takich jak Ellsworth Kelly, Kenneth Noland czy Frank Stella, którzy wywodzili się z nurtu *hard edge*, a skończywszy na minimalizmie Carla Andre, Donalda Judda, Dana Flavina i Lucio Fontany, ujawnia się dyskurs, który – jak pisze Bożena Kowalska – „zmierza do skrajnego ograniczenia środków plastycznych, do pustych, niczym nie zakłóconych płaszczyzn czy przestrzeni, do swoistej ascezy, a niekiedy totalnego wyciszenia, tak w sensie formy, jak barw"[233].

Ten estetyczny język, określany niekiedy jako tendencja zerowa, pozyskał wkrótce swoje rozliczne artystyczne egzemplifikacje, które trwają poniekąd do dnia dzisiejszego. Ich istotą jest niereferencyjność i dążenie

230 V. I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 119.

231 R. Morris, *Rozmiar ma znaczenie*, [w:] tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 94.

232 Autorem tego terminu jest Clement Greenberg, który w 1964 r. zainicjował funkcjonowanie abstrakcji pomalarskiej jako tytuł wystawy, w której udział wzięli m.in. Kenneth Noland, Frank Stella, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Morris Lewis i Alexander Lieberman (*Post-painterly abstraction*, Museum of Art, Los Angeles County, 1964).

233 B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Arkady, Warszawa 1989, s. 149.

do neutralności formy, co literalnie ilustruje wypowiedź Franka Stelli: „To, co pan widzi, jest tym, co pan widzi”[234].

Niezależnie od strategii samego malarstwa, wyzbywanie się znaczeń i odcinanie się od kanonicznego (symbolicznego) postrzegania dzieła artystycznego było konceptualną praktyką dość konsekwentnie realizowaną przez artystów innych mediów. Już we wczesnych latach 50. uwidacznia się w sztuce całe spektrum różnorodnych działań i gestów dekonstruujących (a czasami destruujących bądź dekomponujących) język oraz medium. Strategia ta ujawniała się m.in. w spektakularnym „milczeniu” Marcela Duchampa (który pod koniec życia wycofał się z aktywnej twórczości na rzecz gry w szachy), w zadekretowaniu ciszy w muzyce (*4’33’* Johna Cage’a, 1952), autodestrukcji dzieła (*Hommage to New York* Jeana Tinguely’ego, 1960), ekspozycji pustki w opróżnionej z dzieł przestrzeni wystawienniczej galerii, jakkolwiek artysta dowodził, że prezentuje „niewidzialne” obrazy (*Pustka*, Yvesa Kleina w paryskim salonie Iris Clert, 1958), w wymazaniu i aneksji dzieła innego autora (*Wymazany rysunek De Kooninga* Roberta Rauschenberga, 1953), unieważnieniu formy i ekspozycji „chmury” (*Para* Roberta Morrisa, 1967), symulacji samookaleczeń w aktach kastracyjnych Rudolfa Schwarzkoglera czy w upozorowaniu samounicestwienia artysty (akcje Güntera Brusa i Otto Muehla, lata 60.).

Rezultatem tych powielanych wielokrotnie dekonstrukcji było uformowanie się na polu sztuki estetyki powtarzanej ustawicznie formy czy figury i odraczanego pragnienia zaistnienia dzieła jako różnicy (w Derridiańskim sensie). Stąd też znakiem rozpoznawczym opcji zerowej była (i jest) repetycja, tautologia oraz gra pustych znaczących, a także praktyka permanentnego operowania jedną powtarzaną kliszą lub geometryczną figurą, za którą to matrycą „ukrywa się” tożsamość podmiotu.

Niezwykle przekonującą artykulacją tego typu narracji jest twórczość Daniela Burena, który – jak pisze Daniel Marzona – „traktował swój projekt jako «zero malarstwa», i chciał w ten sposób ostatecznie przezwyciężyć tradycyjne pojęcia sztuki”[235]. Buren w swoich projektach i realizacjach najczęściej sięgał do przestrzeni publicznych, w tym zwłaszcza instytucjonalnych, a zatem niezwykle mocno aktywnych semiotycznie, które naznaczał prezentacją neutralnych pionowych pasów – środków charakterystycznych dla minimal artu. Artysta nigdy nie sygnował swoich prac, starając się zachować anonimowość, i dlatego z reguły nie uczestniczył na swoich „pokazach”, jedynie zapraszając potencjalnych widzów drogą pocztową. Po każdej prezentacji praca była niszczona, gdyż miała charakter temporalny i in situ. W jego twórczości – zwraca uwagę Grzegorz

234 Tamże, s. 152.

235 D. Marzona, *Conceptual Art*, Taschen, Köln 2005, s. 48.

Dziamski – „połączone zostały dwa właściwe sztuce końca lat sześćdziesiątych rodzaje krytycyzmu społecznego. Z jednej strony, była ona bliska artystom minimal artu, Nouveau Roman czy filmowi strukturalnemu w dążeniu do tzw. «stopnia zero stylu» (R. Barthes), z drugiej, zbliżała się do zyskujących popularność na fali międzynarodowych kontestacji interwencji w rzeczywistość pozaartystyczną”[236].

Liniowość – jako estetyczna i semantyczna składnia – pojawia się jeszcze wcześniej w *Automobile Tire Print*[237] (1953) Roberta Rauschenberga i Johna Cage'a oraz u Piero Manzoniego, który w 1959 r. w ramach projektu *Lines of Exceptional Length* na mierzącej 7200 metrów beli papieru stworzył uwolnioną z wszelkiej symboliki, neutralną czarną linię. Sam artysta dowodził, że nie reprezentuje ona niczego i „nie zachodzi najmniejsza możliwość dwuznaczności cechującej obraz, linia rozwija się jedynie na długość, biegnie w nieskończoność: jedynym wymiarem jest czas”[238].

Motyw linii zdominował również prezentacje Edwarda Krasińskiego, którego dojrzała twórczość przypada na czas drugiej awangardy. Artysta ten, określający siebie jako „animatora niebieskiej kreski”[239], stworzył z niebieskiej linii estetyczną formę i konceptualny topos odwołujący się do schedy konstruktywizmu. Znaczną część jego realizacji stanowiły inwariantne i instalacyjne modusy, dla których punktem odniesienia był niebieski pasek – konstruktywny moduł tworzący różne sytuacje przestrzenne oraz formalne.

Warto w tym miejscu przypomnieć także o artystach transponujących w swoich dziełach dyskurs konceptualny na konkretne i materialne środowisko. Richard Long w pracach z pogranicza land artu i performansu od lat wytycza (bądź wydeptuje) w przestrzeni natury kręgi oraz linie – np. w cyklu *A Line Made by Walking* (1960–67). Z kolei pierwsza landartowska realizacja Waltera De Marii to naziemny „rysunek” linii na pustyni Mojave w Kalifornii. Podobny typ estetyki obrazuje też inna praca tego artysty – *The Lightning Field* (1977) – stanowiąca sieć wzniesionych na obszarze jednego kilometra na pustyni Nowego Meksyku wysokich na 7 metrów 400 piorunochronów, które przyczyniają się do spektakularnych wyładowań atmosferycznych.

Nie mniej ascetyczny i minimalistyczny typ działań, przebiegających na styku performansu oraz rysunku i/lub malarstwa, pojawia się

236 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, dz. cyt., s. 35.

237 Więcej o tej pracy piszę w rozdziale: 2.1 *John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy.*

238 Cyt. za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973, s. 186.

239 E. Krasiński, *Drôle d'interview. Z Edwardem Krasińskim rozmawiają: Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz i Andrzej Mitan*, „Obieg” 1993, nr 3–4, s. 22.

w twórczości kalifornijskiego artysty, Toma Marioni, który używa swojej ręki niczym cyrkla *Free Form Out of Body Circles* (2009), a także u Jirō Yoshihary malującego „kaligraficzne" figury koła nawiązującego do pustki i oświecenia w tradycji buddyzmu zen czy u polskiego artysty Łukasza Głowackiego w jego *Performatywnych rysunkach* (2013).

Konkludując ten wątek, warto zwrócić uwagę na nieoczekiwaną aporię tak rozumianej praktyki artystycznej. Sztuka opcji (czy tendencji) zerowej w konsekwencji musiałaby bowiem ostatecznie prowadzić do ustania czy podważenia wszelkiego działania, dzieła i medium. Jerzy Ludwiński w swoim słynnym eseju *Sztuka w epoce postartystycznej* (1970), analizując właśnie procesualność tego dyskursu, przebiegającego od fazy przedmiotu, przestrzeni i czasu, dowodził, że jego momentem finalnym winna być nieobecność materialnego dzieła, a jego potencjalne zaistnienie byłoby możliwe li tylko w świadomości ludzi. Tym samym faza zerowa objawiałaby się jako „rodzaj sztuki idealnie powszechnej, a równocześnie idealnie neutralnej"[240]. Intuicjom tym – nie bez autoironii – dał zresztą swój wyraz Robert Filliou, autor performansów i instalacji *Telepathic Music n°5* (1976–78). Z drugiej znów strony – pustka i cisza – jak sugeruje Cage „wymaga, żebym mówił dalej"[241]. Pragnienie i pożądanie „sensu" przez podmiot i – co więcej – potencjalna „przyjemność tekstu" domagają się wypełnienia „braku" oraz otwarcia na różnicę mieszczącą się w szerokim kontekście świata. To zaś po niejakim czasie stanie się jedną z przesłanek sztuki pojęciowej i zaczynem zwrotu kontekstualnego.

3.4 Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70.

Jakkolwiek nurt konceptualny w sztuce zdefiniował swoje podstawowe założenia na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia, część jego postulatów była antycypowana już kilkadziesiąt lat wcześniej. Tendencja ta, niekiedy określana przez krytykę artystyczną jako sztuka pojęciowa (tudzież mentalna, analityczna, lingwistyczna, zdematerializowana lub postprzedmiotowa), została zapoczątkowana podczas procesu usuwania balastu przedmiotowości ze sztuki, co w kilku etapach dokonywało się m.in. w malarstwie abstrakcyjnym na początku xx w. „Proces odchodzenia od przedmiotu – jak konstatuje Maryla Hopfinger – przeszedł dwie fazy: eliminację przedmiotu z obrazu oraz kwestionowanie samego przedmiotu jako celu twórczości. [...] W następstwie tych tendencji nie tylko zniknął

240 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] tegoż, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 167.

241 J. Cage, *Wykład o niczym*, [w:] J. Kutnik, *John Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na świecie", 1966, nr 1–2, s. 44.

przedmiot z malarstwa, także rezygnowano z trwałych przedmiotowych form wypowiedzi artystycznej do eliminacji dzieła z procesu kreacji w ogóle."[242] Oczywiście niwelowanie rangi przedmiotu było widoczne także w sztukach *stricte* performatywnych, jak happening czy performans, gdzie miało miejsce ewidentne przeniesienie punktu ciężkości z „przedmiotu" na „procesualność".

Nie mniejsze znaczenie dla wyłonienia się konceptualizmu odgrywała zapożyczona z konstruktywizmu i minimalizmu skłonność do abstrahowania i operowania prostotą. Równie istotnym przyczynkiem okazała się też spuścizna dadaizmu z jego inkorporacją antysztuki i duchampowskimi inklinacjami do analitycznego myślenia. Natomiast w ramach neowangardy wyraźnym symptomem konceptualizmu okazał się niezwykle dojrzały i autonomiczny dyskurs metaartystyczny, dynamicznie kształtujący się na początku lat 60. Należy tu przywołać zwłaszcza teksty Ada Reinhardta (*25 Lines of Words on Art*, 1958; *Art-as-Art*, 1962) oraz Henry'ego Flynta (*Concept Art*, 1963). Z kolei późniejsze publikacje Sola LeWitta (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967), Josepha Kosutha (*Art after Philosophy*, 1969) i edycje czasopisma brytyjskiej grupy Art and Language stanowiły już trwałe jądro sztuki poszukującej swych lingwistycznych korzeni i uzasadnień.

Konceptualizm pozyskał zwolenników w środowiskach o różnej estetycznie proweniencji i wywodzących się niekiedy z odmiennych tradycji. Wielką rolę odegrali tu szczególnie artyści związani wcześniej z Fluxusem (m.in. John Cage, Dick Higgins, George Brecht, Nam June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys), body artem (Bruce Nauman, Vito Acconci, Marina Abramović), minimalizmem (Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris) oraz sztuką ziemi (Michael Heizer, Dennis Oppenheim i Robert Smithson). Do jego popularyzacji przyczynili się także artyści związani ze sztuką poczty (Ray Johnson, On Kawara, Robert Filliou). Z perspektywy współczesnej do wiodących indywidualności sztuki pojęciowej krytyka zalicza dziś takich artystów, jak Michael Asher, John Baldessari, Bernd i Hilla Becherowie, Victor Burgin, Dan Graham, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Robert Barry, Henry Flynt, Daniel Buren, Timm Ulrichs, Adrian Piper oraz Jan Dibbets. W Polsce myśl konceptualna została podjęta m.in. przez Romana Opałkę, Ryszarda Winiarskiego, Zbigniewa Dłubaka, Zdzisława Jurkiewicza, Jerzego Rosołowicza, Włodzimierza Borowskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Grzegorza Sztabińskiego, Wandę Gołkowską, Edwarda Krasińskiego, Jarosława Kozłowskiego, Natalię LL, Andrzeja Partuma, Ewę Partum oraz Jana Świdzińskiego.

242 M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wielu. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993, s. 143.

Genealogii i przyczyn konceptualizmu można dopatrywać się z jednej strony w nasilającej się w latach 60. krytyce instytucjonalnej i powiązanej z nią kontestacji galerii, muzeum oraz rynku sztuki, z drugiej zaś – w ostatecznym wyciągnięciu wniosków z antyestetycznego przewrotu Duchampa oraz podważeniu klasycznej (indywidualistycznej) podmiotowości autora w minimalizmie. Za tymi zabiegami oczywiście poszedł nowy namysł nad relacją współzależności pomiędzy ideą (konceptem) a medium. Potwierdza to poniekąd Robert Oppenheim, który w 1969 r. opisuje tę sytuację następująco – „Załóżmy, że sztuka wyszła już ze swojej fazy manualnej i obecnie dotyczy przede wszystkim miejsca, materiału i zajmuje się głównie spekulacją. A zatem dzieła sztuki trzeba teraz odwiedzać lub wyabstrahować z fotografii, a nie tworzyć”[243].

Takie stanowisko wyostrza status i rangę idei, która w tej sytuacji – jak dowodził Sol LeWitt – „staje się maszyną do produkcji sztuki”[244], a ta z kolei – według Timma Ulrichsa – ma posługiwać się „materiałem do wizualizacji myśli”[245].

Konceptualizm w swojej pierwotnej, najbardziej radykalnej, wersji zmierzał do autotelicznej i autotematycznej refleksji nad językiem sztuki, która miała wyrażać się w spekulacjach nie egzemplifikowanych jakąkolwiek materializacją dzieła. Funkcja autora – zgodnie z tą strategią – musiała w końcu przybrać charakter antropologiczny i tekstualny, w którym „zapis procesu twórczego – jak pisał Jerzy Ludwiński – ogranicza się albo do jego fazy prologowej – koncepcji, albo do fazy epilogowej – dokumentacji. Forma zapisu faktu artystycznego nie ma żadnego znaczenia, gdyż on sam rozgrywa się w sferze pojęciowej”[246].

Mamy tu zatem jawne naruszenie równowartości wszystkich elementów sytuacji komunikacyjnej, ponieważ mniejszą rolę pełni medium, natomiast urasta ranga podmiotu (nadawcy) i jego intencji. Dlatego w manifeście *Declaration of Intent* (1968) Lawrence Weiner nie pozostawia złudzeń, że: „1/. artysta może wykonać dzieło, 2/. dzieło może być wykonane przez kogoś innego, 3/. dzieło nie musi być wykonane”[247]. Na ten sam aspekt zmodyfikowanej podmiotowości nadawcy (autora) zwrócił też uwagę wybitny szwajcarski kurator – Harald Szeemann w swoim projekcie kuratorskim *Live in Your Head. When attitudes become*

243 T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londyn 1988, cyt. za: M. Wasilewski, *Sztuka antysztuka*, [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 23.

244 Cyt. za.: J. Kosuth, *Sztuka pod filozofii*, w: *Zmierzch estetyki?*, dz. cyt., t. II, s. 242.

245 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 129.

246 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] tegoż, *Epoka błękitu*, dz. cyt., s. 167.

247 L. Weiner, *Declaration of Intent*, [w:] A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames and Hudson, London, 2001, s. 76.

form (*Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* prezentowanym w szwajcarskim Kunsthalle Bern w 1969 r..

Jest rzeczą niezwykle znamienną, że w konceptualizmie figura autora nie przejawia się jako pełna ekspresyjności artykulacja jego osobowości. Istotna jest semantyczna funkcjonalność podmiotu i dlatego w sztuce pojęciowej ujawnia się – jak pisze Anna Markowska – „prozaiczność, brak operacji metaforyzujących, antyhumanistyczna postawa", które „wiązały się z niechęcią do projektowania siebie i swojej osobowości czy jakichkolwiek innych właściwości ludzkich na dzieła sztuki, znaczeń. [...] To uwolnienie od potrzeb ludzkich i ludzkich związków czyniło tę sztukę prawdziwie inną, wzbudzającą zdziwienie"[248].

Początkowo, zwłaszcza w twórczości Kosutha, uwydatniały się jeszcze motywacje płynące z holistycznego ducha modernizmu, z jego formalizmu i arbitralnej figury autora. Kosuth w tamtym czasie bez wątpienia musiał znać wypowiedzi Donalda Judda, który podkreślał, że „sztuką jest to, co ktoś nazwie sztuką"[249] oraz Ada Reinhardta konkludującego, że „sztuka jest sztuką-jako-sztuka, a wszystko inne jest wszystkim innym"[250]. Stąd też nie może dziwić ostatni akapit *Art After Philosophy* – „sztuka jest definicją sztuki"[251].

Joseph Kosuth w swojej praktyce artystycznej wyszedł od refleksji nad tezami Wittgensteina i skoncentrował się na problematyce funkcjonowania znaczeń. Tautologiczne podejście nie było determinowane sferą wyglądu, ale analizą semantyczną, stąd jego dzieła pełnią rolę wypowiedzi i jednocześnie są do nich komentarzem. „Dzieło sztuki – pisał Kosuth – jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki"[252].

Potwierdzeniem i zobrazowanie tego stanowiska jest rozpoczęta od około 1965 r. praca nad cyklem *One and Three*. Są to dzieła składające się zawsze z przedmiotu (*ready-made*), jego słownikowej definicji (w formie fotostatu) oraz fotografii danego obiektu (wizualnego przedstawienia). W ramach tej serii artysta posługiwał się egzemplifikacją m.in. krzesła, młotka, patelni oraz łopaty. Istotą cyklu – podobnie jak

248 A. Markowska, *Komedia sublimacji,* dz. cyt., s. 382–283.

249 Cyt. za: M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 36.

250 Por. *Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, (red.) B. Rose, University of California Press, 1991.

251 J. Kosuth, *Sztuka pod filozofii*, dz. cyt., s. 256.

252 Tamże, s. 249.

u Platona – jest analiza relacji zachodzących pomiędzy rzeczywistością a jej ideą i przedstawieniem[253].

W tym samym mniej więcej czasie Kosuth inicjuje kolejny cykl *Definitions*, który prezentuje w galeriach pod zbiorczym tytułem *Tilted (Art as Idea as Idea*). Tym razem są to już tylko fotostaty tekstów – w formie kopii negatywowych – przedstawiające definicje takich pojęć, jak *Painting*, *Idea*, *Meaning*, *Nothing*, *Silence*, *Art* (wszystkie z 1966 r.) oraz pochodzący z 1967 r. *Language*. Te minimalistyczne prace, estetycznie nawiązujące do *Black Paintings* (1954–67) Ada Reinhardta oraz *Rothko Chapel* Marka Rothko (1965–66), w proceduralnym sensie korespondują z tautologicznymi serigrafiami Warhola, które były zlecane podwykonawcom, multiplikowane i poddawane repetycji. Kosuth bowiem – tak jak Warhol – sygnował prace, które tylko koncepcyjnie były mu przypisane, ale ich warstwa referencyjna była całkowicie „wyczyszczona" z ekspresji, Benjaminowskiej aury wyjątkowości i niepowtarzalności oryginału[254]. Stosowany przez obu artystów zabieg – w konsekwencji – sprawił po latach, że ta „bezosobowa" strategia stała się paradoksalnie ich „osobowym" znakiem rozpoznawczym.

Praktyka artystyczna Kosutha po roku 1975, kiedy ukazał się już tekst *The Artist As Anthropologist*[255], uległa reorientacji i redefinicji. Artysta, udawszy się wcześniej w podróż na wyspy Trobriandzkie śladami Bronisława Malinowskiego, zainteresował się antropologią, poddał krytyce własny program i zrewidował swoje wcześniejsze stanowisko.

Strategia tekstualności jest również dystynktywna dla twórczości Lawrence'a Weinera, pozostającego jednym z najwybitniejszych przedstawicieli konceptualizmu. Artysta ten jest samoukiem i języka sztuki uczył się w młodości – jak sam opowiada – z obserwacji ulicznych graffiti. W jednym z wywiadów przyznał nawet, że jest zwolennikiem pozostawiania prac ściennych bez ochrony i komentarza – „i niech ludzie sami je odczytują. Niektórzy je tylko zapamiętają, a ktoś inny, przechodząc coś na nich nadpisze. To stwarza raczej archeologię niż historię"[256]. Przytłaczająca większość realizacji Weinera to działania typu site-specific, wykonywane

253 Więcej na ten temat w: Ł. Guzek, *Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu", nr 12, 2011, s. 154 – 177, w: http://dyskurs.wuwr.pl/manufacturers/lukasz-guzek-2530 (dostęp: lipiec 2017)

254 Problematyka aury, oryginału i kopii po raz pierwszy została zaprezentowana przez Waltera Benjamina w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.

255 J. Kosuth, *The artist as Anthropologist*, w: tegoż, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London 1996, s. 107–128.

256 A. Zimmerman, A. Alberro, (1998). *Interview. In A. Alberro, A. Zimmerman*, [w:] *Lawrence Weiner*, (red.) B. Buchloh & D. Batchelor Phaidon Press Limited, Hong Kong 1998.

zarówno w galeriach (np. w csw Zamek Ujazdowski artysta umieścił na jego fasadzie napis *Far too many things to fit into są small a box*, 1996), jak i w innych przestrzeniach publicznych. Słowo pojawia się u Weinera również w postaci nagrań audio i wideo, książek, plakatów, na gipsowych postumentach, graffiti, tatuażach oraz funkcjonuje on-line.

Tekst jest wiodącym medium także dla Jenny Holzer (*Truizmy*, od 1977; *Survival series*, 1983–85; *Lustmord*, 1994), Barbary Kruger (*Bez Tytułu 'Kup Mnie, Zmienię Twoje Życie'*, 1984; *Bez Tytułu 'Twoje Ciało To Pole Walki'*, 1989) czy u Bruce'a Naumana (*Run From Fear – Fun From Rear*, 1972; *Human/Need/Desire*, 1983; *Vices and Virtues*, 1988).

Na gruncie polskim procedura wykorzystania tekstualności znalazła swój metaforyczny i całkiem realny wymiar w projekcie Romana Opałki pt. *1965/1–∞* (1965–2011). Po okresie twórczości inspirowanej malarstwem Malewicza i Strzemińskiego artysta ten podjął się realizacji tzw. „obrazów liczonych". Istotą tego, zakrojonego na całe życie, dzieła była próba ujawnienia w sztuce egzystencjalnego aspektu czasu, co sprowadzało się do codziennego „rytuału" malowania na płótnie następujących kolejno po sobie liczb w porządku postępującym. W początkowym stadium projektu artysta zapisywał liczby białą farbą, którą kładł na czarny podmalunek. Od roku 1972 każde kolejne używane płótno było rozjaśniane przez Opałkę o 1% bieli, co w efekcie spowodowało po latach efekt zrównania tła z namalowanymi cyframi. Integralną częścią tego projektu było również codzienne rejestrowanie (na taśmie) wypowiadanych na głos liczb oraz fotograficznego utrwalania własnego wizerunku (artysty ubranego w białą koszulę na tle białej ściany). Projekt ten, korespondując zresztą z suprematystycznym okresem Malewicza (*Biały kwadrat na białym tle*, 1919) zmierzał – jak twierdził sam artysta – do uzyskania „bieli mentalnej". „Koniec mojego życia jest wkalkulowany w program – konkluduje Opałka – Nieukończony detal będzie znakomicie definiował skończoność całego programu"[257].

Artysta konceptualny, rezygnując z artykulacji idei estetycznego piękna czy stworzenia w dziele doskonałej harmonii, skłania się zdecydowanie ku analizie opisowej oraz porównawczej. W tym sensie może on, jak dowodził Sol LeWitt, przypominać zwykłego „urzędnika katalogującego podległe mu obiekty"[258]. Oczywiście nie mniej często zdarzały się też przypadki, gdy idea dematerializacji dzieła prowadziła jedynie do jego sygnalizacji lub sugestii. I wówczas – jak zauważył Lyotard – „dzieło może zredukować się do własnego komentarza, a w związku z tym do

257 Cyt. za: W. Dunikowska, *Roman Opałka. Droga do bieli mentalnej*, „Flash Art", 1990, nr 1.

258 Cyt. za B.H.D. Buchloch, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, w: „October" No 55, Winter 1990, s. 140.

własnego «efektu»"[259]. I jakkolwiek sztuka ta – rzeczywiście – poruszała przede wszystkim intelekt, to jednak patrząc z innej perspektywy, można zgodzić się z LeWitt'em, że w tej metodzie jest również domieszka szaleństwa, gdyż „artyści konceptualni są bardziej mistykami niż racjonalistami, stąd wiele w ich twórczości cech irracjonalnych, często jednak zamaskowanych pozornym racjonalizmem i logiczną poprawnością"[260].

Konceptualizm wniósł istotne zmiany w postrzeganiu oryginalności i niepowtarzalności artystycznego podmiotu. Sytuacja, w której niegdysiejszy elitaryzm artysty ulega konwersji na jego egalitarną wersję (według Beuysa każdy może być artystą), jest zasadniczą jakościową zmianą paradygmatu. Znaczącą tego reperkusją będzie stopniowe znoszenie opresyjnego dyskursu różnicy na rzecz statusu bardziej demokratycznego a jednocześnie bardziej wymagającego dyskursu, ponieważ będzie on nieść z sobą oczekiwanie od widza (czytelnika) postawy kreatywnej, a nie – jak dotychczas – kontemplatywnej. Tożsamość uczestników tej nowej sytuacji komunikacyjnej zostaje zatem sprzęgnięta, jak nigdy dotąd, aczkolwiek odbywa się to głównie w sferze czysto językowej.

3.5 Artysta jako antropolog w sztuce kontekstualnej

Konceptualizm, który ustanawiał z jednej strony prymat języka i filozofii, z drugiej zaś – apologię hermetyczności abstrakcjonizmu i minimalizmu, w dość krótkim czasie zatracił swą ożywczość intelektualną i stał się dyskursem wyczerpania. Na scenie artystycznej coraz liczniej zaczęły ujawniać się postawy oraz zjawiska radykalnie kontestujące autotematyczny język sztuki. Jeszcze w czasach dominanty minimal artu i pierwszych manifestacji sztuki pojęciowej Joseph Beuys wystąpił w niemieckiej telewizji z afiszem *Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane* (*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, 1964). Niemieckiemu artyście najwyraźniej zależało na próbie odniesienia sztuki do bieżącej rzeczywistości społecznej i uczynienia z niej narzędzia do procesu zmiany (idea *vehicle art*).

Jest rzeczą wielce symptomatyczną, że to właśnie w obrębie samego konceptualizmu pojawiły się głosy i postawy zmierzające nie tyle do negacji czy destrukcji, ale ewolucji sztuki pojęciowej. Jak się dziś wydaje – momentem zwrotnym okazała się być publikacja eseju Josepha Kosutha *The Artist as Antropologist* (1975), w którym nie kwestionując – co prawda – potrzeby autorefleksji sztuki, dowodził on jednak niezbędności otwarcia

259 J.-F. Lyotard, *Ekspozycja*, przeł. P. Schollenberger, [w:] tegoż, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. Monika Murawska i Piotr Schollenberger, PWN, Warszawa 2015, s. 200.

260 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 131.

jej na szeroki społeczny kontekst. W nawiązaniu do tego stanowiska Stefan Morawski w swoim tekście *Dokąd zmierza amerykańska awangarda?*, opublikowanym rok później, zwraca uwagę, że Kosuth sformułował nowe zadania sztuki, stawiając cztery fundamentalne tezy „historia jest wytworem ludzi; sztuka jest częścią mitologii, którą wytwarza każde społeczeństwo i każdy okres historyczny; ideologia jest czymś intersubiektywnym, trzeba ją przejąć od społeczeństwa lub inaczej zaprogramować [...]; sztuka podobnie jak historia może być aktem kreacyjnym, konstytuującym nowe wartości"[261].

Nowa propozycja Kosutha była bezsprzecznie postulatem nowego otwarcia w sztuce tak zwanej fazy postkonceptualnej i ostatecznym pożegnaniem z narracją modernizmu, a – co więcej – zainicjowaniem praktyk artystycznych, które dziś, po latach – za Nicolasem Bourriaud'em[262] – określa się jako sztukę (i estetykę) relacyjną, czyli narrację uwydatniającą kontekst relacji międzyludzkich, które odnajdują swoje miejsce nie tyle poprzez ich wizualizację, ale w efekcie bezpośredniego kontaktu z kulturą. Sam Kosuth, proponując współczesnemu artyście sięgnięcie po narzędzia antropologiczne, sugeruje zbliżenie artysty do konkretnego człowieka i związanych z nim zagadnień środowiskowych; jednocześnie umniejsza on rangę semantyki i procedur tautologicznych, i w konsekwencji uchyla drzwi kontekstowi doraźnej rzeczywistości. Dla autora *Artysty jako antropologa* strategia ta miała być „filozoficzną praktyką chwili" (*philosophical moment of practice*)[263].

Kolejne realizacje Kosutha odwołują się odtąd przede wszystkim do kontekstu (społecznego, historycznego, estetycznego itp.). Zmianę tej optyki doskonale ilustruje zaprojektowany przez artystę obelisk w formie rozety, znajdujący się w Figeac (1990). Praca ta została umieszczona przy Champollion Museum, w ośrodku poświęconym dorobkowi wielkiego egiptologa, Jean-François Champollion, który rozszyfrował słynną rozetę z Figeac. Z kolei w wiedeńskim Muzeum Freuda na wystawie *Zero and Not* (1989) Kosuth pokrył tynki wypisami cytatów z pism autora *Wstępu do psychoanalizy*.

Krytyczna rewizja wczesnego konceptualizmu, a przede wszystkim uwrażliwienie na zagadnienie „kontekstu" zapewne nie przybrałyby tak istotowej formy, gdyby nie współbieżna z działaniami Kosutha aktywność Jana Świdzińskiego, który w 1976 r. w Lund (Szwecja) wystąpił z manifestem i teorią „sztuki jako sztuki kontekstualnej". Polski artysta wystąpił

261 S. Morawski, *Dokąd zmierza amerykańska awangarda?*, „Sztuka" 1976, nr 3, s. 39.

262 Więcej na ten temat w: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Mocak, Kraków 2012.

263 J. Kosuth, *No Exit*, „Artforum", Nr 7 (Marzec 1988), s. 112.

z krytyką wczesnych idei Kosutha i zaproponował zredefiniowanie konceptualizmu. Jego koncepcja rzeczywiście umniejszała rolę procedur autotelicznych i tautologicznych, ponieważ – jak pisał on – „sztuka jako jedna z form ludzkiej aktywności podlega nie tylko własnym, specjalistycznym regułom, lecz również normom ogólnym i wartościom rządzącym całą strefą kultury”[264].

Działalność Świdzińskiego, a zwłaszcza jego twórczość performerska, wykraczała poza gry językowe konceptualizmu i uwzględniała determinanty czasu i przestrzeni (w tym znajdujących się w niej ludzi), co sprawia, że można ją postrzegać i analizować także w domenie sytuacji komunikacyjnej. Z drugiej jednak strony – zadaniem artysty, co mocno akcentuje sam Świdziński, jest już nie tylko płynne wkraczanie w przestrzeń społeczną, ale jej przemiana i interwencja. Dlatego też „praktyka kontekstualisty – jak pisał Kazimierz Piotrowski – przypominała praktykę etnologa-terapeuty, który jeździ w różne miejsca i pomaga tubylcom (mieszkańcom Kurpi czy Nowego Jorku) uświadomić sobie ich kontekst poprzez eksponowanie własnego w rozumnym przeświadczeniu, że mamy prawo do różnienia się i powinniśmy te odmienności uszanować”[265].

Warto w tym miejscu dodać, iż w tekstach i wystąpieniach Jana Świdzińskiego często pojawia się pojęcie „pustki”, którą jednak artysta nie postrzega metaartystycznie (jak chociażby Yves Klein wystawiający „puste powietrze” w galerii Iris Clert). W swym programowym tekście *Sztuka kontekstualna*[266] wyjaśnia on, że „w sytuacji współczesnej znak nie jest ani szybą, przez którą oglądamy świat (nie opisuje rzeczywistości), nie jest również znakiem samego siebie zawierającym własną ideę; jest to znak pusty, miejsce do wypełnienia przez rzeczywistość”[267].

Z tego też powodu realny świat staje się odtąd coraz bardziej istotnym komponentem i kontekstem dla artystycznych praktyk. Jest to szczególnie mocno widoczne w dojrzałej twórczości Josepha Beuysa, który wielokrotnie w latach 70. ubiegłego wieku podejmował się działań bezpośrednio interweniujących w rzeczywistość. Tak właśnie działo się podczas akcji *Sprzątania placu Karola Marksa w Berlinie Wschodnim* (1972), *Meczu bokserskiego na rzecz bezpośredniej demokracji* w Kassel (1972) czy w akcji sadzenia w Kassel 7000 dębów w ramach Documenta 7 i 8 (1982–87).

264 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, ODA Piotrków Trybunalski i MCSW Radom 2009, s. 46.

265 K. Piotrowski, *Hommage a Jan Świdziński*, „Sztuka i Dokumentacja”, Jesień 2009, Nr 1, s. 10.

266 Tekst ten stanowi kolejne rozwinięcie manifestu Świdzińskiego *Sztuka jako sztuka kontekstualna*.

267 J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Art Text, Warszawa 1977.

Wydaje się, iż równie krytyczną, ale i konsyliacyjną, postawę reprezentował amerykański artysta, Gordon Matta-Clark. Niezależnie od innowacyjności jego dekonstruktywistycznego podejścia do samego medium (interwencje architektoniczne w przestrzeni aglomeracji), Matta-Clark – jak pisze Anna Markowska „występował w dwóch rolach artysty-antropologa (wówczas jego domeną była antropologia) i socjologa (gdy podejmował dyskurs nowoczesności). W ramach socjologicznego podejścia do miasta ukazywał społeczną segmentację i różny status społeczny mieszkańców metropolii, wynikający z odmiennych prac, ról i zawodów żywiołu miejskiego. Artysta pokazywał zmiany, w tym m.in. jak wielki biznes zmieniał sferę kultury […]. Z kolei w ramach podejścia antropologicznego wskazywał na pluralizm tkanki miejskiej”[268].

Realizacje Matta-Clarka, niejednokrotnie o charakterze nielegalnym, mimo że przede wszystkim wchodziły w dyskurs z narracją architektury, niekiedy posiadały także ważki aspekt urbanistyczny i socjologiczny. Tak było właśnie w przypadku pracy *Day's End* (1975). Interwencja ta, przeprowadzona na terenie opuszczonego magazynu na Dolnym Manhattanie, kontekstualnie nawiązywała do marginalizowanej przez władze miasta enklawy, zamieszkałej bądź odwiedzanej przez mniejszości seksualne. Warto w tym miejscu dodać, że miejsce to planowano przeznaczyć na ośrodek miejskiej rekreacji, i – co istotne – planami tymi były również zainteresowani spekulanci nieruchomości.

Niejasne powiązania kultury z ekonomią są również od wielu lat tematem zainteresowań niemieckiego artysty Hansa Haackego, który od ponad 40 lat pracuje w USA. Artysta ten w jednym ze swoich projektów – *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971* – obnażył machinacje finansowe sponsorów Muzeum Guggenheima i w rezultacie musiał zaprezentować swoją pracę w innej placówce. Zapewne jeszcze bardziej adekwatnym przykładem kontekstualizmu Haackego jest jego instalacja *Der Bevölkerung* (*Ludności*, 1988), którą artysta specjalnie przygotował dla niemieckiego Reichstagu po jego przeniesieniu z Bonn do Berlina. Haacke odwzorował w niej hasło *Dem deutschen Volke* (*Niemieckiemu ludowi*), znajdujące się pierwotnie nad wejściem do parlamentu, wskazując, iż dotyczy ono jedynie jednej nacji, mimo że 8% ludności zamieszkałej w Niemczech to przedstawiciele innych narodów. Poza tym antydyskryminacyjnym gestem Haacke w ramach tego projektu odkrył jeszcze spod tynków gmachu graffiti pozostawione przez żołnierzy Armii Czerwonej, dowodząc pełnego, acz do tej pory ukrytego, spektrum tożsamościowego spoczywającego w domenie architektury.

268 A. Markowska, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 242–243.

W sztuce kontekstualnej – jak widać – kontekst „czyni różnicę", która „czyni wszystko". Nie ma tu zatem miejsca na niewinność czy neutralność sztuki.

3.6 Fotogeniczność (nie)tożsamości w lustrach hiperrealizmu

Na dekadę lat 70. ubiegłego wieku przypada krótka, choć spektakularna, popularność hiperrealizmu – kierunku, który był konserwatywną ariergardą wobec dominanty konceptualizmu oraz postminimalizmu, i miał stanowić logiczną kontynuację amerykańskiej wersji pop-artu. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak, że hiperrealistyczną estetykę cechowało zdecydowanie więcej analogii i zapożyczeń wywiedzionych z surrealizmu i Nouveau Réalisme niż z realistycznej tradycji w wersji Warhola czy Rauschenberga. Sam termin w dyskursie krytycznym po raz pierwszy pojawia się w tekście Daniela Abadie, gdzie został użyty w kontekście prezentacji nowego malarstwa na VII Biennale de Paris w 1971 r.

Hiperrealizm w tamtych latach stanowił prawdziwą eksplozję obrazowości, cechował się cytowaniem prozaicznych i niekiedy trywialnych rewirów współczesności, a jednocześnie relatywizował doświadczanie i postrzeganie rzeczywistości, co było rezultatem zarzucenia praktyki malowania z natury (np. w plenerze). Kierunek ten, niekiedy nazywany też superrealizmem, fotorealizmem, pop-realizmem bądź nowym naturalizmem, na pierwszy rzut oka wydawał się też przywodzić na myśl estetyczne założenia malarstwa iluzjonistycznego (franc. *trompe l'oeil*), które – niezwykle popularne we włoskim renesansie oraz baroku – starało się odwzorowywać iluzję trójwymiarowości na dwuwymiarowej powierzchni malarskiego podłoża.

Najbardziej znani artyści tego nurtu to Chuck Close, Robert Cottingham, John De Andrea, Don Eddy, Richard Estes, Audrey Flack, Ralph Goings, Franz Gertsch, Duane Hanson, John C. Kacere, Howard Kanovitz, Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Gerhard Richter, a w Polsce Ewa Kuryluk i Łukasz Korolkiewicz. Genealogicznym przyczynkiem oraz technologicznym kontekstem dla ukształtowania się i wyemancypowania hiperrealizmu było bez wątpienia medium fotografii. Hiperrealiści bowiem czynili przedmiotem reprezentacji nie samą rzeczywistość, ale jej symulakry – i stąd wykorzystywali oni np. diapozytyw lub zdjęcia, które rzutowano bezpośrednio na płótno. Zabieg ten był – oczywiście – przekreśleniem dotychczasowej tradycji malowania obrazu z natury.

W sferze czysto przedstawieniowej głównymi tematami referowanymi przez hiperrealistów są ujęcia życia codziennego, dobra doczesne (zwłaszcza samochody i samoloty), a wreszcie pejzaże miast i miasteczek.

I jakkolwiek przedstawienia ludzi stanowią tutaj znaczącą mniejszość, to jednak autoportrety Chucka Close'a, „pokoleniowe" portrety Franza Gertscha (*Patti Smith I*, 1978) czy metaartystyczne rzeźby Johna De Andrei (*Allegory: after Courbet*, 1988) kształtują współczesną klasykę tego gatunku.

Konstytutywnym zagadnieniem dla hiperrealistycznej refleksji jest tematyka relacji między *przedstawianym* a *przedstawionym*, pomiędzy fazą zamysłu a etapem realizacji. Dlatego kluczowy okazuje się tu fakt, że hiperrealiści zaciągnęli dług nie w rzeczywistości, jako takiej, a w jej reprezentacji. Gerhard Richter, jeden z najwybitniejszych malarzy drugiej połowy xx w., w swoich aktach i pracach portretowych, mimo że czasami portretuje nawet swoich bliskich, nie pozostawia jakichkolwiek biograficznych czy „hagiograficznych" złudzeń, co do intencjonalnej genezy swoich prac i jednoznacznie wyjaśnia: „Nie maluję podług fotografii, maluję fotografie"[269].

Problematyka referencji w przypadku tego artysty niekiedy idzie jeszcze dalej w procesie konceptualizacji jej zapośredniczenia. Znakomicie egzemplifikuje to zaprezentowana przez Richtera na biennale w Sydney (1992) praca pt. *Emma*, która była fotograficzną reprodukcją obrazu powstałego jeszcze w 1966 r. (przy zachowaniu tych samych wymiarów). Pierwowzór – zatytułowany *Emma (Akt na schodach)* – chociaż został namalowany w oparciu o wcześniej wykonane zdjęcie z natury, był inspirowany słynnym obrazem Marcela Duchampa *Akt schodzący po schodach* (1912). Z kolei ten ostatni zapewne nie powstałby w ogóle bez znajomości klasycznej już dziś fotografii – *Kobieta schodząca po schodach* (1887) Eadwearda Muybridge'a, zajmującego się fotografowaniem faz ruchu. Zaprezentowana tu gra zwierciadlanych odbić, skądinąd znana już od czasów Diego Velázqueza (*Panny dworskie*[270], 1656), dowodzi referencyjnego rodowodu całego dyskursu hiperrealizmu, który nie obrazuje ani nie interpretuje tożsamości podmiotu, lecz tylko powiela jego tautologiczne przedstawienia.

W podobny typ „lustrzanych" narracji wpisuje się również inna praca Gerharda Richtera – *Czytająca* (olej na płótnie, 1994) – której prototypem była wykonana wcześniej fotografia, choć bez wątpienia nie mniej istotnym dla niej kontekstem pozostaje historyczny cykl klisz ikonograficznych, przedstawiających motyw czytającej kobiety – począwszy od Jana Vermeera (*Dziewczyna czytająca list*, ok. 1657–1659) i Jean-Honoré Fragonarda (*Czytająca*, ok. 1770–72), a skończywszy na obrazach Henri Matisse'a (*Czytająca kobieta*, 1894, 1921, 1923). Ten autoreferencyjny

269 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt. s. 152.

270 Na marginesie warto dodać, że *Panny dworskie* Velázqueza również stały się w sztuce przedmiotem licznych repetycji i przetworzeń (Francisco Goya, Pablo Picasso, Richard Hamilton, Joel-Peter Witkin i inni).

idiolekt znajduje także swoje potwierdzenie w słowach samego Richtera, który dopowiada w jednym z wywiadów, iż „sztuka nie zdaje relacji o rzeczywistości, lecz sama jest jedyną obecną rzeczywistością”[271].

Pokrewny typ dyskursu wizualnego spotykamy u amerykańskiego rzeźbiarza, Duane'a Hansona. Zarówno jego wczesne prace (*Zamieszki rasowe*, 1969–1971; *Narkoman*, 1974; *Bezdomny*, 1991), odwołujące się do problematyki przemocy i patologii społecznych, jak i późniejsze (*Turyści I i II*, 1970, 1988; *Jedząca kobieta*, 1971), obrazujące głównie zjawisko konsumpcjonizmu – *de facto* są przetransponowaniem i zmaterializowaniem antropologicznych i estetycznych toposów. Realni ludzie, modele, stanowią dla Hansona jedynie egzemplum służące syntetyzowaniu idei i form ogólniejszych.

Skrajny antyrealizm hiperrealizmu bierze się m.in. stąd, iż artyści tego nurtu – zamiast oddawać rzekomą „prawdę” przedstawienia – koncentrują się na doprowadzaniu do granic jego wyrazistości, na oddaniu detali, które zwykle są niewidoczne, na zaprezentowaniu w jednym obrazie wszelkich możliwych punktów widzenia i odniesienia. Tym z kolei zabiegom towarzyszy jeszcze dojmujący chłód, brak emocji, a także absencja najmniejszych śladów indywidualnej ekspresji.

Warto dodać, że chociaż w istocie hiperrealistyczne dzieła obrazowały przede wszystkim namysł nad samym medium, po ponad dekadzie dominacji tej tendencji niechybnie pojawiły się w jej obrębie ruchy odśrodkowe, zmierzające do istotnego przekroczenia ograniczeń kierunku. Dowodzą tego m.in. późne prace Gerharda Richtera, a zwłaszcza jego liczący 15 obrazów cykl malarski pt. *18 października 1977* (1988). Tytuł całej serii odnosi się do daty śmierci członków Frakcji Czerwonej Armii, tzw. RAF-u (Gudrun Ensslin, Andreasa Baadera i Jana-Carla Raspe), których zwłoki odnaleziono w celach znajdujących się w więzieniu Stuttgart-Stammheim. Richter we wszystkich pracach tego cyklu wzorował się na opublikowanych w magazynie „Stern” zdjęciach prasowych z tego wydarzenia oraz na fotografii przedstawiającej martwą Ulrike Meinhof, która rok wcześniej powiesiła się w tym samym więzieniu. Obrazy Richtera w sferze czysto przedstawieniowej werystycznie oddają estetykę owych zdjęć – ich czarno-białą tonację, ziarnistość i zamazanie szczegółów. Jednak sam dobór tematu dokonany przez artystę oraz załączony tytuł świadczą o subiektywizacji tego gestu, dowodzą też osobistego zaangażowania artysty i wyrażają – jak sam skomentował – „żal za ludźmi, którzy umarli tak młodo i tak szaleńczo”[272].

271 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 152.

272 *Wywiad*, [w:] G. Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009, s. 222.

3.7 Stara gestualność w nowej ekspresji lat 80.

Cechą dystynktywną, konstytuującą posthumanistyczne motywacje kierunków tak od siebie odmiennych, jak minimalizm, abstrakcja geometryczna, sztuka pojęciowa czy hiperrealizm, jest nieobecność sensualności i ekspresywności, która z różnym natężeniem charakteryzowała sztukę wcześniejszą. Jednak to właśnie w sytuacji wystąpienia na początku lat 80. fali regionalnych kryzysów gospodarczych i życia w niepewności jutra, spowodowanej wyścigiem zbrojeń, kultura domagała się nowego języka i otwarcia na egzystencjalne potrzeby przeciętnego człowieka. Globalna dekoniunktura przeniosła się wówczas także na rynek sztuki, który – po latach konceptualnej „posuchy" – oczekiwał dzieł figuratywnych, narracyjnych i najzwyczajniej odwołujących się do świata emocji. Niezależnie od tego – wstępujące na scenę pokolenie młodych artystów łaknęło sztuki jak najbardziej materialnej, budzącej kontrowersje i nie zdeterminowanej programem, ideologią bądź teorią.

Transawangarda, bo o niej tu mowa, była ruchem, który wyłonił się niemal równocześnie we Włoszech, Stanach Zjednoczonych oraz w Niemczech, by dopiero pokrótce przemieścić się do innych krajów. I jakkolwiek młode pokolenie artystów, akcentując prymat barwy oraz rangę ekspresji, ponownie sięgnęło do tradycji fowizmu oraz niemieckiego ekspresjonizmu, antenatów i bezpośrednich prekursorów neoekspresjonizmu nie trzeba szukać na początku wieku. Świadczy o tym twórczość takich artystów, jak Francis Bacon, Georg Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Jean Dubuffet, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Willem de Kooning, A. R. Penck, Susan Rothenberg, Julian Schnabel, grupa Cobra (m.in. Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Jacques Doucet, Asger Jorn, Joseph Noiret, Carl-Henning Pedersen i in.), a w Polsce –Eugeniusz Markowski, Edward Dwurnik i Wiesław Obrzydowski.

Momentem zwrotnym dla uformowania się i spopularyzowania nowego języka wizualnego w sztuce okazały się przekrojowe wystawy – *New Image Painting* (Nowy Jork, 1979), *Die neuen Wilden* (Akwizgran, 1980) oraz kuratorowany przez Haralda Szeemanna i Achille Benito Olivę projekt *Aperto 1980* na weneckim biennale w 1980 r. Artyści, reprezentujący nurt nowej ekspresji (neoekspresjonizm), posługiwali się dość rozbieżnymi stylistykami i dlatego kierunek ten – w zależności od kraju i towarzyszącej mu perspektywy krytycznej – przyjmował różne nazwy i epitety. We Włoszech nowe zjawisko w sztuce określano – za jego wiodącym krytykiem i kuratorem, Achille Benito Olivą – jako transawangarda, którą reprezentowali m.in. Marco Bagnoli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Paladino i Remo Salvadori. We Francji byli to *Nouveaux Fauves* (Nowi fowiści) i *La Figuration Libre* (Wolna figuracja),

do których przystąpili m.in. Remi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas i Hervé Di Rosa. Z kolei w USA to ruch *New Wave* (Nowa fala) lub *New Image Painting* (Malarstwo nowego obrazu) z postaciami tak dziś rozpoznawalnymi, jak Jean-Michel Basquiat, Malcolm Morley czy David Salle.

Najliczniejszą reprezentację pozyskali Niemcy, którzy – określani jako *Neue Wilde* (Nowi dzicy) – działali w wielu ośrodkach miejskich. Byli to m.in. Hans Peter Adamski, Elvira Bach, Peter Bömmels, Werner Buettner, Walter Dahn, Jiří Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Bernd Erich Gall, Horst Gläsker, Gerard Kever, Martin Kippenberger, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Gerhard Naschberger, Albert Oehlen, Markus Oehlen, Moritz Reichelt, Elias Maria Reti, Salomé, Volker Tannert, Andreas Walther, Bernd Zimmer.

Z kolei nową ekspresją w Polsce zajmowali się m.in. Michał Kowalski, Piotr Kurka, Zygmunt Magner, Janusz Mulak, Zdzisław Nitka, Krzysztof Skarbek, Cezary Staniszewski, Grzegorz Śmigielski, Jerzy Świątkowski, a także grupy artystyczne: *LuXuS* (m.in. Ewa Ciepielewska, Marek Czechowski, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Jerzy Kosałka), *Gruppa* (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak), *Koło Klipsa* (Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Krzysztof Markowski i Wojciech Kujawski) oraz przejściowo *Sternenhoch* i *Neue Bieriemiennost*.

Mimo rozbieżności postaw, trendów stylistycznych oraz uwarunkowań społeczno-politycznych, w jakich generowało się zjawisko nowej ekspresji, było ono ewidentną kontestacją porządku i paradygmatu awangardy. W tekście programowym, poświęconym problematyce transawangardy, Achille Benito Oliva zwraca uwagę, że wszystkie dotychczasowe awangardy miały charakter progresywny, były niejako *linguistic darwinism*. Jednak „dzisiaj kryzys w sztuce oznacza *sensu stricto* kryzys w rozwoju języka artystycznego – kryzys w awangardzie, w darwinistycznym i ewolucyjnym myśleniu”[273]. To wszystko sprawia, że „transawangardę należy rozumieć jako faktyczne przechodzenie poza tzw. eksperyment awangardy. […] Artyści transawangardy odkryli na nowo możliwość czynienia dzieła czystym, poprzez ukazanie obrazu, który jest równocześnie zagadką i rozwiązaniem”. W rezultacie sztuka mogła pozyskać nowe oblicze, a to m.in. dzięki „dzięki promieniowaniu erotyzmu i energii, mających swoje źródło w intensywności dzieła i jego wewnętrznej metafizyce”[274].

Oczywiście walory te nie pojawiłyby się, gdyby nie strategia ekspresyjnego i emotywnego podmiotu, który uwalnia się z formalistycznych ograniczeń. Stąd zarówno rzeźby jak i obrazy neoekspresjonistów – często

273 A. B. Oliva, *Włoska transawangarda*," Flash art", 1990, nr 1, s. 78.

274 Tamże, s. 82.

tworzone spontanicznie, na szybko, z niedbałością o formę i kadrowanie – zazwyczaj przedstawiają erupcję emocji; są kontrastowe, brutalistyczne i sensualne, pełne przemocy, tandety, erotyki oraz fantasmagorii. Niejednokrotnie ważniejszy od przesłania jest w nich sam proces malowania. Interesujące jest przy tym, iż prace z tego kręgu obrazują częste zmiany konwencji u jednego artysty bądź też są dziełem zbiorowym.

Craig Owens, analizując język transawangardy, zwrócił uwagę na jej niespójność, paradoks i dychotomię. Neoekspresjoniści bowiem z jednej strony mieli być „tak twórczy i oryginalni, jak to tylko możliwe", z drugiej zaś – musieli wpisywać się „w istniejące normy i konwencje"[275]. Schizofrenia ta nie przeszkodziła jednak, by po ledwie dekadzie „transawangarda stała się najświeższą klasyką sztuki współczesnej"[276].

3.8 Polifonia postmoderny

Dwa ostatnie dziesięciolecia ubiegłego stulecia – w przeciwieństwie do dekad wcześniejszych – to okres w kulturze pozbawiony obowiązujących wcześniej paradygmatów; przed sztuką ujawniają się – co prawda – nowe technologiczne perspektywy, ale drogi rozwojowej nie wskazują żadne kierunkowskazy. Artyści – jak pisał Piotr Piotrowski – „działają w świecie rozbitym, którego nie wiążą już «wielkie tematy», takie jak społeczne utopie czy «porządki», jak nauka, oraz «systemy wartości», jak humanistyczna kultura; działają w świecie, w którym nie jest jasne, «kto mówi», w świecie «śmierci autora»"[277]. Dominacja formalizmu, myśli strukturalistycznej i prymat tekstualności, jakie zaznaczyły się w sztuce i refleksji humanistycznej pomiędzy piątą a szóstą dekadą xx w., na pewien czas odłożyła pytania o źródła i miejsce ciała oraz podmiotowości w historii naszej cywilizacji.

Sytuacja ta w dużej mierze jest rezultatem nieodwracalnego procesu, jaki uruchomiła neoawangarda, która – po rewolcie konceptualnej i późniejszym zrewidowaniu jej założeń przez Josepha Kosutha oraz Jana Świdzińskiego – przestała się koncentrować na problematyce języka oraz na samym medium. W obrębie konceptualizmu momentem zwrotnym stała się publikacja eseju pierwszego z powyższych twórców – *The Artist as Antropologist* (1975) – w którym autor, nie negując potrzeby autorefleksji sztuki, dowodził jednak niezbędności otwarcia jej na szeroki społeczny

275 Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 149

276 K. Stanisławski, *Nowa ekspresja*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 410.

277 P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, dz. cyt., s. 75.

kontekst. Kolejne realizacje Kosutha odwołują się odtąd przede wszystkim do kontekstu właśnie (społecznego, historycznego, estetycznego itd.).

Sztuka lat 80. przestała koncentrować się na problematyce języka oraz na samym medium, artyści zaś przenieśli swoje zainteresowania na zjawisko medialności (w ogóle) i pozaestetyczny kontekst, w którym kariera i status gwiazdy nie są czymś odosobnionym. Sporo powstających od tamtej pory realizacji artystycznych operuje cytatem i jest przeredagowaniem modernistycznych narracji (np. Andy Warhol, *The Last supper*, 1986). Stąd „zdaje się, że – jak sarkastycznie pisał Baudrillard w książce zatytułowanej *nomen omen Spisek sztuki* (2005) – nie pozostaje nam już nic oprócz niekończącej się retrospektywy tego, co nas poprzedzało"[278].

Nagminne stosowanie przez artystów zabiegów tautologii i repetycji (Ewa Partum, *Kino tautologiczne* 1973, Natalia LL, *Słowo*, 1971) sprawiło, że niektórzy spośród krytyków sztuki, jak choćby Stuart Morgan – skonstatowali, iż „W rzeczywistości sztuka postmodernistyczna nie istnieje. Nie jest to styl, ponieważ metoda historycznego zapożyczenia, która jest założeniem postmoderny, styl wyklucza"[279].

Nieco inaczej problem ten postrzega Hal Foster, wybitny amerykański krytyk, teoretyk oraz redaktor tak znanych pism poświęconych sztuce, jak „Artforum", „Art in America" czy „October", który w zredagowanej przez siebie książce *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) dokonał rozróżnienia pomiędzy współsprawstwem a współudziałem kapitalistycznego dyskursu w obrębie postmodernizmu. Warto dodać, że w książce znalazły się eseje Jeana Baudrillarda, Douglasa Crimpa, Kennetha Framptona, Jürgena Habermasa, Fredrica Jamesona, Rosalind Krauss, Craiga Owensa, Edwarda W. Saïda i Gregory'ego L. Ulmera. W swoim autorskim tekście *Postmodernism: A Preface* Foster wyodrębnił w postmodernistycznej kulturze dwa antynomiczne nurty i stanowiska – krytyczny „postmodernizm oporu" oraz konserwatywny „postmodernizm reakcji"[280].

Według Fostera postmodernizm oporu oznacza „krytyczną dekonstrukcję tradycji, a nie instrumentalne pastiszowanie popularnych i pseudo-historycznych form, krytykę źródeł, a nie jakiś mityczny powrót do źródeł. Krótko mówiąc, kwestionuje, a nie wykorzystuje kulturowe kody, zgłębia, a nie ukrywa ich społeczne i polityczne powiązania"[281]. Jego zwolennicy, wykorzystując poststrukturalistyczną metodologię, prowadzili krytykę szeroko rozumianej sfery przedstawienia. Wychodzili oni

278 J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 36.

279 S. Morgan, *Koniec świata sztuki*, przeł. R. Waśko, Muzeum Artystów, Łódź 1996. s. 9.

280 H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed.) H. Foster, Bay Press, Port Townsend Washington 1983, s. IX–XVI.

281 Tamże, s. XII.

z założenia, że obrazowość i tekstualność jest dystynktywna dla epoki późnego kapitalizmu i jednocześnie nie jest reprezentatywna ani adekwatna wobec konkretnej rzeczywistości (społecznej, politycznej itd.). Rzecznicy postmodernizmu oporu przeciwstawiali się oportunizmowi drugiej tendencji – postmodernizmowi reakcji, wywodzącemu się z idei Charlesa Jencksa – teoretyka i krytyka architektury.

Reakcyjna opcja postmodernizmu afirmowała neokonserwatyzm, a reprezentowana była m.in. przez sztukę transawangardy – szczególnie neoekspresjonizm, stanowiący próbę nawiązania do klasycznej figuracji i tradycyjnych wartości. Tendencja ta jest przede wszystkim przeszczepieniem klasycznych – zwłaszcza modernistycznych – form, ich inwariantną i niejednokrotnie pastiszową repliką, rodzajem językowej i estetycznej gry.

Aspekt krytyczny postmodernizmu oporu wynika z faktu, iż świadomie zajmuje się on badaniem relacji i uwikłań między przestrzenią symboliczną a polem władzy (czyli tym, co Pierre Bourdieu definiuje jako „przestrzeń obiektywnych relacji między pozycjami"[282]. Sztuka w sposób czynny partycypuje w obu sferach i w tym sensie jest polityką. Podobnie twierdzi Jacques Rancière, kiedy pisze, że „Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzony typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń"[283].

Niezależnie od tak zadekretowanych podziałów nie sposób nie dostrzec dziś w sztukach wizualnych Duchampowskich implikacji oraz postkonceptualnego rezonansu. Na progu lat 80. pojawia się bowiem cały zespół zjawisk, które część krytyki kwalifikuje jako sztukę neo-konceptualną, zaś w jej ramach wyróżnia się takie obszary tematyczne oraz postawy, jak sztuka zawłaszczenia, sztuka subwersywna, body art czy abject art. W tym też kontekście zwykle przywołuje się twórczość artystów amerykańskich (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman) oraz fenomen *The Young British Artists* i moskiewskich konceptualistów (Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Vitaly Komar, Alexander Melamid, Viktor Pivovarov).

Sztuka zawłaszczenia (*appropriation art*) w swym początkowym stadium w poszukiwaniu nowych środków wyrazu zakwestionowała „auratywność" dzieła artystycznego (w rozumieniu Waltera Benjamina[284]) i – jak to miało miejsce w przypadku Richarda Prince'a czy Sherrie

282 P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, przeł. J. Stryjczyk, UJ, Kraków 2009, s. 50.

283 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, KP, Warszawa 2007, s. 24.

284 Zob. W. Benjamin, *The Arcades Project*, przeł. H. Eiland, K. McLaughlin, Cambridge–London 1999, s. 447; a także w: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce reprodukowalności technicznej*,[w:] *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł.. R. Reszke, KR, Warszawa 2011, s. 29.

Levine reprodukując już istniejące kopie czy negatywy, „doprowadzała fotograficzny iluzjonizm do implozji, bowiem demaskuje iluzję i zmusza patrzącego do krytycznego spojrzenia pod powierzchnię”[285]. Często wykorzystywaną tu strategią jest również odwoływanie się do pop-kultury i seryjna, wręcz przemysłowa procedura „produkcji” dzieła (Jeff Koons, Damien Hirst, Maurizio Cattelan). Praktyka zawłaszczania, tautologii i/lub repetycji obecna jest już dziś powszechnie w pracach wykonanych w technikach: *ready-mades* (Robert Gober, *Untitled*, 2003–2005), remiksu (Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2007 vs. Francesca Woodman, *Untitled*, ok. 1977–79), fotomontażu (Zbigniew Libera, *Co robi Łączniczka*, 2005), recyklingu (Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into Space*, 1988), postprodukcji (Douglas Gordon, *Between Darkness and Light. After William Blake*, 1997) lub *found footage* (Dara Birnbaum, *Arabesque*, 2011).

Postkonceptualne projekty w dużej mierze były inspirowane myślą poststrukturalistyczną, która – jak wiemy – tropiła i dekonstruowała przejawy tekstualności i sferę obrazowania, i bez wątpienia w pracach tych można rzeczywiście odnaleźć gro dzieł demaskatorskich oraz krytycznych (Hans Haacke, *Germania*, 1993; Barbara Kruger, *Money can buy you love*, 1985; Jenny Holzer *Money creates taste*, 2006; Thomas Ruff, *jpeg ny02*, 2004).

Z drugiej strony tezę, że sztuka nie istnieje w próżni, dobitnie potwierdza fakt, że to właśnie konserwatywna polityka gospodarcza i społeczna, bezrobocie oraz spowodowane nimi konflikty społeczne na początku lat 90. xx w. zaczęły przekierowywać uwagę artystów z fetyszyzowanych tekstów i obrazów na problematykę ciała oraz cielesności. Ten zwrot jest bardzo charakterystyczny np. dla twórczości Cindy Sherman, która zaczynając od autotematycznych prac podejmujących zagadnienie referencji (cykl fotografii *Untitled Film Stills*, 1977–80), dekadę później przechodzi do portretowania ciała już w kontekście *abjectu* (cykl *Sex Pictures*, 1992).

Na tej fali wyłania się – na początku głównie w USA i Wielkiej Brytanii – zjawisko pokrótce określone przez krytykę jako *abject art*. Pojęcie *abjectu* w dyskursie humanistycznym po raz pierwszy pojawia się w eseju Georges’a Bataille’a *L’Abjection et les formes misérables*. Można się tylko domyślać, że istotną okolicznością powstania tego tekstu w 1934 r. była polityka propagandowa III Rzeszy, piętnująca w kulturze (a zwłaszcza w sztuce) wszelkie zjawiska, które nazwane zostaną jako „zwyrodniałe” i „zdegenerowane”. Autor *Doświadczenia wewnętrznego* odniósł się w swoim eseju do odrzucanej przez społeczny system całej sfery tego, co zwykle konotuje się jako wstrętne i bezforemne. Pisał on m.in., że “[Wstręt] to po prostu niezdolność wystarczającej akceptacji imperatywnego aktu

285 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 175.

wykluczenia rzeczy wstrętnych (który ustanawia fundament wspólnotowego istnienia)"[286].

Kilkadziesiąt lat później do problematyki *abjectu* powraca Julia Kristeva w swojej książce *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (1982). Autorka nawiązuje do francuskiego źródłosłowu terminu, pochodzącego zresztą od łacińskiego *abiectus*, co znaczy – 'nikczemny', 'podły', 'niegodziwy', 'porzucony', aczkolwiek kontekstualnie przywołuje też opisany przez Zygmunta Freuda przypadek nerwicy fobicznej, spowodowanej zarówno pragnieniem jak i lękiem wobec zewnętrznego obiektu. Ta dwubiegunowa relacja podmiotu – tyle dla niego destrukcyjna, co konstytutywna – nasunęła Kristevej analogię ze sferą *abjectu*, który jakkolwiek mieści się w ludzkiej podmiotowości, nie jest ani podmiotem ani przedmiotem. Spoczywa on bowiem na granicy tego, co biologiczne i kulturowe. *Abject* – według Kristevej – jest splotem afektów i myśli, to „To, co wstrętne, wymiot [*abject*], nie jest jakimś przed-miotem [*un ob-jet*], naprzeciw mnie, któremu «ja» nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam. [...] Z przedmiotu wymiot zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawianie się «ja» [*je*]. Jednak o ile przedmiot, przeciwstawiając się, utrzymuje mnie w delikatnej linii pragnienia sensu, który w istocie nieskończenie i nieograniczenie upodabnia mnie do siebie, o tyle inaczej rzeczy się mają w wypadku *tego, co wstrętne*, przedmiotu upadłego – jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje"[287]. *Abject* zatem w oczywisty sposób wyłania się na drodze konstruowania podmiotowości, która – według francuskiej psychoanalityczki – jest procesem wyłaniania się „ja" w rezultacie zetknięcia się modalności semiotycznej (pochodzącej od matki energii libidalnej) z modalnością symboliczną (wywodzącą się z freudowskiego kompleksu Edypa próbą odseparowania od matki i socjalizacją podmiotu), co w rezultacie prowadzi do przyjęcia i zintegrowania porządku symbolicznego (sfera znaczeń i reprezentacji). W rzeczy samej *abject* jest pełen sprzeczności, ponieważ podważa to, co równocześnie osłania, czyni przedmiotem obrzydzenia to, co skrycie adoruje[288].

Powstałe w latach 80. prace artystyczne odwołują się ponadto do idei społecznego krytycyzmu, jednak równie istotnym impulsem ich powstania była rosnąca popularność sztuki inspirowanej dyskursem feministycznym (Ana Mendieta, Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Carolee Schneemann, Helen Chadwick, Kiki Smith, Judy Chicago).

286 G. Bataille, *L'abjection et les formes miserables*, w: tegoż, *Oeuvres Completes II*, Gallimard, Paris 1971, s. 218–221.

287 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, dz. cyt., s. 7–8.

288 Por. T. Kitliński, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, dz. cyt., s. 59.

Artyści i artystki niejednokrotnie naruszali normy, standardy czy tabu związane z ciałem właśnie, a także przypisaną mu płcią, seksualnością bądź rasą, i – co więcej – zajmowali się obrazowaniem transgresyjnej czy liminalnej topiki (Mike Kelley, *Manipulating Mass-Produced Idealized Objects*, 1990; Bogna Burska, *Książka*, 2004). Generalnie „do konwencjonalnego repertuaru abject art – pisze Paweł Leszkowicz – należą fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, seksualnych organów i ekskrementów oraz wszelkie organiczne i industrialne materiały w stanie gnicia, rozkładu i rozpadu. Istota tej sztuki – to uwolnienie fizycznych i psychicznych popędów, fobii, obsesji i traum oraz wprowadzenie w artystyczny obszar aktu desublimacji, który podważa totalitarne, homogeniczne i represjonujące koncepcje kultury i tożsamość”[289].

Reperkusje tego antropologicznego zwrotu były daleko idące. Podmiot, wcześniej funkcjonujący głównie w domenie języka, ukrywający się i jednocześnie zasłonięty w tekstualnych strukturach, ponownie wyłania się – w ciele i poprzez ciało. Powraca on – pisze Foster – „w kulturowej polityce rozmaitych podmiotowości, seksualności i tożsamości etnicznych, czasem w starym humanistycznym przebraniu, często w formie biegunowo odmiennej – jako podmiot fundamentalistyczny, hybrydyczny czy [...] traumatyczny”[290]. Zjawisko to staje się niezwykle czytelne w pracach tzw. *Young British Artists* (Tracey Emin, Damien Hirst, Douglas Gordon, Liam Gillick, Simon Patterson, Martin Creed, Bethan Huws, Simon Starling, Jake & Dinos Chapmanowie). I jakkolwiek dzieła artystów brytyjskich nie reprezentują jednej koherentnej estetyki (bo nie ona jest tu punktem ciężkości), są to prace, które na nowo podejmują tematykę śmierci, seksualności, sacrum czy wykluczenia. Nie można też jednak zapominać, że wszyscy wymienieni artyści są ewidentnie świadomi konceptualnego dziedzictwa, stąd w ich realizacjach pewien semantyczny i semiotyczny trop również jest często obecny czy podkreślany.

Podobny typ narracyjności i wizualności pojawia się także w sztuce polskiej powstałej od momentu transformacji ustrojowej po 1989 r.[291] Artyści identyfikowani z tzw. nurtem krytycznym (Grzegorz Klaman, Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Robert Rumas, Konrad Kuzyszyn, Artur Żmijewski, Zbigniew Libera) – podobnie jak Brytyjczycy – w swoich realizacjach odnoszą się do tabuizowanych sfer życia społecznego i jednostkowego, dekonstruują kulturę globalnej konsumpcji i świat

289 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 235.

290 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 241.

291 Należy wspomnieć, że w już w siódmej i ósmej dekadzie ubiegłego wieku pojawiają się w Polsce artyści, którzy zapoczątkowują ten rodzaj dyskursu – m.in. tandem KwieKulik, Jerzy Truszkowski, Atanazy Wiśniewski, Leszek Przyjemski oraz Grzegorz Kowalski.

mass-mediów, ale również – co istotne – badają własne usytuowanie wobec tego, co lokalne i doraźne. Są to w wielu przypadkach dzieła analizujące i negocjujące światopoglądy oraz tożsamości w perspektywie Różnicy (ze względu na orientację seksualną, płeć, wyznanie, status społeczny czy pochodzenie).

Działania te – tak w Polsce, jak i poza jej granicami – spotykają się często z krytyką, atakami politycznymi i niezrozumieniem widzów. Brak przychylności odbiorców wynika przede wszystkim z faktu, że – jak zauważa Stuart Morgan – „Społeczeństwo rozumie ze sztuki współczesnej jedynie jej wizerunek prezentowany przez media”[292].

Diagnoza ta sprawiła, że w niektórych kręgach artystycznych oraz krytycznych powstało przeświadczenie o pilnej potrzebie takiego przeorientowania dyskursu sztuki, które w efekcie przyniesie bardziej namacalny i interaktywny udział odbiorców w jej recepcji i interpretacji. Temat ten zresztą poniekąd zaistniał już w latach 80. xx w., kiedy to jedna z realizacji rzeźbiarskich Richarda Serry (*Tilted Arc*, 1981) spotkała się w Nowym Jorku z dyskusją nad społecznym planowaniem przestrzennym oraz udziałem władz miejskich w finansowaniu sztuki w przestrzeni publicznej. Dzisiaj m.in. dzięki działalności krytycznej i kuratorskiej Nicolasa Bourriauda kwestia włączenia publiczności w obręb dzieła, ale również zaangażowania jej w działaniach wspólnotowych i wymagających współuczestnictwa, staje się coraz bardziej istotna, o czym świadczy np. aktywność Pawła Althamera czy Rirkrita Tiravaniji. Osobną kwestią jest też dalsze otwarcie medialnego pola sztuki; szczególnie chodzi tu – co podkreśla Rancière – „o odszczególnienie narzędzi, materiałów oraz założeń właściwych różnym sztukom, a także konwergencję między ideą a praktyką sztuki, która ma być sposobem zajmowania miejsca, gdzie ustala się relacje między ciałami, obrazami, przestrzeniami oraz czasami”[293]. Na koniec warto dodać, że w kontekście partycypacji odbiorcy w obszarze dzieła ponownej analizy wymagają także wyłaniające się dziś możliwości, jakie oferują nowe elektroniczne media oraz tzw. cyberprzestrzeń.

Pozostaje oczywiście pytanie, na ile w tej sytuacji – jak pisze Baudrillard – „Podmiot nie jest już sprawcą działań, lecz staje się jedynie pośrednikiem, operatorem obiektywnej ironii świata”[294], a na ile sztuka może być punktem odniesienia dla podmiotowej i tożsamościowej refleksji.

292 S. Morgan, *Koniec świata sztuki*, dz. cyt., s. 6.

293 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 23.

294 J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, dz. cyt., s. 59.

CZĘŚĆ III

Konstytuowanie i redefiniowanie tożsamości

od modernizmu do ponowoczesności

1. Tożsamość wobec kryzysu idei reprezentacji i utraty przezroczystości przez język

Zachodzące pomiędzy człowiekiem a językiem relacje współzależności są logiczną konsekwencją faktu, że od momentu narodzin, kiedy zaczynamy konstytuować własną podmiotowość oraz tożsamość, „zamieszkujemy" w języku, który jest naszym (obosiecznym zresztą) schronieniem, narzędziem i praktyką dyskursywną. Językowa mediacja służy nam przede wszystkim do stworzenia indywidualnego pola immanencji – owego wielkiego ruchu myśli – „zaludnionego" przez figury wyobrażeniowe i postacie pojęciowe, stanowiące rekonstrukcję świata widzialnego i naszego w nim miejsca. Są one w istocie wyrazem ufności w systemy symboliczne i aktami obsesyjnej wiary w reprezentację, która zakłada – jak pisze Kristeva – „że za możliwą zostaje uznana pewna odpowiedniość (z pewnością niedoskonała) między znakiem i nie tyle odniesieniem, co niewerbalnym doświadczeniem odniesienia w interakcji z innym"[1].

Przystawalność owa nie dotyczy zresztą jedynie jednostki, ale może odnosić się do całej formacji dyskursywnej. Zwraca na to uwagę Foucault, który sytuację takiej ekwiwalencji i adekwatności lokalizuje w konkretnym czasie i przestrzeni. „Aż do końca XVI wieku – pisze Foucault – odwzorowanie było zwornikiem wiedzy kultury zachodniej. Ono kierowało w znacznej mierze egzegezą i interpretacją tekstów, ono organizowało grę symboli, umożliwiało poznanie rzeczy widzialnych i niewidzialnych, rządziło sztuką przedstawienia. Świat zataczał krąg wokół siebie – ziemia powtarzała niebo, twarze odbijały się w gwiazdach, a zioła kryły w łodygach służące ludziom sekrety"[2]. Niestety, realia naszej rzeczywistości oraz sposób, w jaki doświadczamy świata, sprawiają, że trudno dziś mówić o podobnej ekwiwalencji i to zerwanie komunikuje także Kristeva – „przepaść, która powstaje między podmiotem i obiektami mogącymi znaczyć, tłumaczy się niemożliwością stworzenia znaczącego łańcucha"[3].

Język, o czym wiemy już od de Saussure'a, jest strukturą arbitralną, autonomiczną i historyczną. Podlega on dynamice kulturowych przemian, które w epoce późnego oświecenia przyczyniły się do utraty jego domniemanej przezroczystości. W rezultacie dyskurs językowy nabrał nie tylko nieadekwatności, ale też nieprzejrzystości. Proces ten na różnych płaszczyznach dyskursu był już wielokrotnie ujawniany i dekonstruowany. Dość w tym miejscu przypomnieć klasyczną krytykę prowadzoną przez Marksa, Nietzschego, Freuda i Lacana.

1 J. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 71.

2 M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, dz. cyt., s. 40.

3 J. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 57.

Spośród autorów współczesnych warto w tym kontekście przypomnieć dwa ważne głosy – Rolanda Barthes'a i Jacquesa Derridę, którzy utratę przezroczystości przez język lokalizują w określonych realiach społeczno-kulturowych. Barthes sytuuje ten moment w czasach przejścia społeczeństwa feudalnego w społeczeństwo mieszczańskie. Wtedy bowiem kształtuje się kapitalizm rynkowy, a wraz z nim ma miejsce semiotyczna konwersja – dobra ziemskie (w tym także złoto) zostają zastąpione przez pieniądz i jego pochodne. Tym oto sposobem dokonuje się w historii przejście od indeksu (oznaki), który ma realne pochodzenie, do znaku, który go nie posiada. Reperkusją tej transformacji jest „nieograniczony proces równowartości, przedstawiania, którego nic już nie powstrzyma, nie ukierunkuje, nie ustali, nie uświęci. [...] znaki (monetarne, seksualne) wymknęły się spod kontroli, gdyż w przeciwieństwie do oznak (porządku sensu dawnego społeczeństwa) nie są ufundowane na pierwotnej, nieprzekupnej, nieusuwalnej odmienności swoich składników [...] w znaku, na którym opiera się porządek przedstawienia [...] dwie części – *signifié* i *signifiant* – *wymieniają się* pozycjami w procesie bez końca: to, co kupione, można znów sprzedać, *signifié* może stać się *signifiant*, i tak w nieskończoność"[4]. Do podobnych wniosków dochodzi również Baudrillard, który zaznacza, że „kapitał jako pierwszy, rozwijając się wraz z upływem czasu, zaczął żywić się rozkładem struktury wszelkiej referencji, [...] skruszył wszelką idealną strukturę pomiędzy prawdą a fałszem, dobrem a złem, po to, by ustanowić i utwierdzić radykalne prawo ekwiwalencji i wymiany"[5].

O ile Barthes i Baudrillard lokalizują ów newralgiczny moment w epoce wczesnego kształtowania się gospodarki kapitalistycznej, o tyle Derrida wiąże semiotyczne zerwanie ze schyłkiem XIX i pierwszą połową XX w., kiedy to m.in. za sprawą Nietzschego, Freuda i Heideggera, a później Lévi-Straussa, zostały uruchomione „destrukcyjne dyskursy", które umożliwiły podważenie wszelkiej filozofii obecności (tożsamości), rozumianej odtąd jako „historia metafor i metonimii", i w rezultacie zaproponowały nową – poststrukturalistyczną koncepcję znaku. Odtąd zatem wszelka językowa struktura nie jest już obiektem centralnej „obecności", przy czym wszystko to dzieje się w chwili – jak pisze Derrida – „gdy język zajmuje uniwersalne pole problemowe; [...] gdy, wobec nieobecności centrum lub źródła, wszystko staje się dyskursem [...], czyli systemem, w którym stojące w centrum, źródłowe lub transcendentalne *signifié* nie jest nigdy absolutnie obecne poza pewnym systemem różnic. Ta nieobecność

4 R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 75-76.

5 J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. S. Królak, [w:] tegoż, *Symulakry i symulacja*, Sic!, Warszawa 2005, s. 32.

transcendentalnego *signifié* rozciąga w nieskończoność pole i grę znaczenia"[6]. Jest to proces rozgrywający się niejako *ad infinitum*, przy czym zdyslokowane centrum (a zatem *de facto* jego nieobecność) jest nieobecnością podmiotu i tożsamości, które odtąd w procesie ekwiwalencji i swobodnej wymiany są jedynie symulakrami. Ale nawet one, posiadając świadomość permanentnej gry referentów i dostrzegając autoteliczność języka, mogą zanurzyć się w swą własną palimpsestowość, w – jak pisał Foucault – „enigmatyczną gęstość" języka, ponieważ teraz „nie będzie chodziło o odnalezienie ukrytego w nim wyrazu, lecz o podanie w wątpliwość słów, których używamy, podważenie gramatycznej fałdy naszych idei, objaśnienie mitów ożywiających nasze słowa i uczynienie słyszalnym owej ciszy, jaką niesie ze sobą każdy dyskurs"[7], albowiem – jak poetycko skonstatował litewski poeta, Arvydas Šliogeris – „Cisza jest prawdziwym domem Bytu"[8]...

Każde tożsamościowe przedstawienie pokrywa zatem ciszę niezapośredniczonej rzeczywistości rozgwarem tekstów odbijających inne teksty, jest śladem pracy myśli i motorem znaczenia, ponieważ dla człowieka istnieje tylko „tak-a-tak-opisana rzeczywistość"[9]. Skanalizowane przez transcendentalne złudzenie, przedstawienie posiada – jak zauważa Deleuze – „wiele form, wynikających z przenikania się czterech, które odpowiadają w szczególności myśli, postrzeżeniu, Idei i bytowi. Myśl bowiem przykryta jest «obrazem» złożonym z postulatów, które zniekształcają jej funkcjonowanie i genezę"[10]. To zaś sprawia, że ostatecznie reprezentacja jest czymś niewiarygodnym. Nie ma tu bowiem ścisłej symetrii i odwzorowania, gdyż – dodajmy za autorem *O gramatologii* – „przedstawienie zawsze już jest inne niż to, co samo dubluje i re-prezentuje"[11]. Stąd można zgodzić się z Derridą, że reprezentacja jest właściwie niereprezentowalna, co wiedzie do konkluzji, iż „nie istnieje reprezentacja reprezentacji" (sensu *stricte*). W rezultacie tożsamość byłaby jedynie próbą odwzorowania już istniejących wzorów, byłaby czymś, co stwarzamy a nie odkrywamy, byłaby reprezentacją *reprezentacji* rozumianej tylko i wyłącznie jako projekt ustawicznie ponawianej utopii.

6 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, dz. cyt., s. 485-486.

7 M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, dz. cyt., s. 269.

8 A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, przeł. B. i A. Kaleda, „Czas Kultury", 1998, nr 2, s. 40.

9 R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, Aletheia, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 335

10 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 365.

11 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 380.

Idea ta, często opatrywana metaforą gry luster, do której zresztą nawiązuje też Derrida w *Psyche*, sugeruje, że w reprezentacji jest coś samozwrotnego, na co zwraca uwagę również Deleuze, kiedy pisze: „Do istoty przedstawienia należy to, że przedstawia ono nie tylko coś, ale także własną przedstawieniowość”[12]. Dostrzeżenie tego aspektu jest bez wątpienia wielkim wyzwaniem w świecie, w którym tożsamość pochłonięta samą sobą i dyferencjacją swych sensów, broni swojego wyobrażeniowego bestiarium niczym ostatniego bastionu *sensu*.

2. Kreowanie i dyscyplinowanie ciała jako tożsamościowa strategia

Dyskurs cielesności jest immanentnie przypisaną człowiekowi opowieścią o zmieniających się formach i modelach egzystowania ciała na przestrzeni dziejów. Ciało bowiem – jako areał z jednej strony źródłowy dla ludzkiej podmiotowości i tożsamości, z drugiej zaś determinujący naszą somatyczną i fizyczną funkcjonalność, która odpowiada za cierpienie, przyjemność, wzrost oraz rozkład – zawsze znajdowało się w centrum zainteresowania.; było zatem zapośredniczone w dominującej w danym czasie i miejscu *doksie* oraz *episteme*.

W większości kultur starożytnych oraz we wczesnej nowożytności ciało zazwyczaj postrzegano w ścisłej (hierarchicznej lub holarchicznej) relacji do świata zewnętrznego. W kosmologii greckiej, m.in. u Demokryta, spotykamy idee, według których mikrokosmos człowieka jest odpowiednikiem makrokosmosu świata. Koncepcje te znalazły później swój wyraz w hermetyzmie i alchemii, a ich symboliczną egzemplifikacją jest figura heksagramu z wpisaną w nią boską sylwetką i/lub ludzkim odbiciem. Schemat ten jest obecny również w taoizmie oraz w buddyzmie tantrycznym. W tym ostatnim pojawia się również figura mandali, w której koło reprezentuje świat transcendencji a kwadrat odnosi się do człowieka i immanencji.

Podobny typ holistycznej narracji, eksponującej współzależność człowieka oraz kosmosu, spotykamy w większości społeczeństw stosujących ryty szamańskie. Występujące w ich obrębie rytuały przejścia mają charakter działań *stricte* granicznych. Wszyscy ich uczestnicy znajdują się bowiem w stanie liminalnym, czyli – innymi słowy – przebywają w strefie „pomiędzy” (sacrum i profanum, dzieciństwem i dojrzałością, życiem i śmiercią), i aby spełnić się w nowej roli i znaleźć w nowym stadium, muszą oni dokonać aktu transgresji. Rytuał zwykle jest dokonywany podczas śpiewów, przy użyciu modłów, zaklęć oraz szeregu zabiegów czynionych

12 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 131.

na ciele, które jest – jak uważa Victor Turner – „uznawane za rodzaj symbolicznej matrycy służącej przekazowi gnosis, mistycznej wiedzy dotyczącej natury rzeczy i tego, jak się stały tym, czym są obecnie”[13]

W religiach instytucjonalnych, zwłaszcza w kręgu judeochrześcijańskiej kultury Zachodu, postrzeganie i doświadczanie cielesności nieomal od samego początku posiadało pejoratywną konotację, co było oczywistą reperkusją rozdzielenia duchowości człowieka od jego cielesnej natury. Ciało – zgodnie z koncepcjami św. Augustyna[14] i św. Tomasza[15] – jest jedynie tymczasowym narzędziem i swoistym rezerwuarem więżącym domniemaną substancjalność duszy. Tezy te pozyskały zresztą swoją materializację w praktykach postu bądź umartwiania ciała dla wyrobienia czystości i sprawności duchowej (bądź moralnej), która miała prowadzić do świętości i potencjalnego zbawienia.

Niezależnie od tego typu aktywności – poddawane kulturowej opresji ciało stało się na długo miejscem konstytuowania społecznych intryg i „metafizycznych” skandali. Zostało ono – pisze Barthes – „opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”[16]. Tym samym – wszelkie jego potrzeby i pragnienia, siłą rzeczy, musiano skrywać, wypierać, reglamentować bądź sublimować. W epoce klasycyzmu i racjonalizmu, mimo stopniowego upowszechniania się idei świeckich, spektrum oczekiwań i wymogów obwarowujących funkcjonowanie cielesności ulega jeszcze dalszemu rozszerzeniu i wyrafinowaniu. To wówczas bowiem ciało zostaje upolitycznione i poddane stosunkom władzy, które – jak wylicza Foucault – „wpływają na nie wprost: blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków”[17]. Wprowadzona ukradkiem biopolityka populacji była przemyślaną strategią i instrumentem władzy, która koncentrowała się „na dwóch biegunach: dyscypliny ciała i regulacji ludnościowych”[18]. Oba te elementy służyły kontroli i nadzorowi nad potencjalną siłą roboczą, co w realiach ekonomicznych wczesnego kapitalizmu trwało

13 V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł.. A. Szyjewski, Nomos, Kraków 2006, s. 127.

14 Por. S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, PWN, Warszawa 2000, s. 351–352.

15 Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa contra gentiles*, przeł. Z. Włodek, W. Zega, W drodze, Poznań, 2007,t. II, s. 57.

16 R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982 nr 424, cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa 1996, s. 14.

17 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia,* przeł. T. Komendant, Aletheia/ Spacja, Warszawa 1993, s.. 32.

18 M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 122.

do połowy xx w., kiedy to historyczny liberalizm musiał przyjąć charakter zdecydowanie bardziej społeczny i demokratyczny.

We współczesnym świecie determinanty te przestały być już tak bezdyskusyjne i jednoznaczne. Ciało, pozostając nadal istotnym komponentem społecznego konstruktu tożsamościowego, nieoczekiwanie stało się bardziej siebie świadome, zaś cielesność nabrała intencjonalnego wymiaru, co odegrało kluczową rolę w procesie artykułowania własnej odrębności i jednostkowej indywidualności. Ciało ponowoczesne jest dziś nader wysublimowanym medium, jest przede wszystkim – jak zauważa Bauman – „narzędziem przyjemności"[19], czy – jak sugeruje Baudrillard – „potężnym przekaźnikiem tego ogromnego przedsięwzięcia, jakim jest uwodzenie [...] w ramach przedsięwzięcia, które Artaud nazwałby metafizycznym: chodzi tu bowiem o obrzędowe wyzwanie rzucone istniejącemu światu"[20]. Mimo pewnej nonszalancji i prowokacyjności takiej postawy nie można zapominać, że nawet ponowoczesna strategia uwodzenia jest obostrzona określonymi warunkami, zgodnie z którymi człowiek musi uprzednio poddać swe ciało określonym rygorom i samodyscyplinie. Dlatego też każdy podmiot, świadomie dokonujący swoich tożsamościowych wyborów, jako że nie porusza się w społecznej próżni, decyduje się na konkretny typ interakcji w przestrzeni (miejsce, ubiór, zachowanie, mimika, gestykulacja, ubiór), która będzie po części determinować jej identyfikację z daną płcią, grupą wiekową, zbiorowością społeczną czy zawodową.

Na rolę i atrybuty obrazu ciała oraz cielesności w przestrzeni widzialności zwraca też uwagę Anthony Giddens, który podkreśla, że „uregulowana kontrola ciała jest podstawowym środkiem utrzymania ciągłości biograficznej i tożsamości, ale równocześnie sprawia, że «ja» jest prawie przez cały czas «na widoku», [...] jest ucieleśnione"[21], i w rezultacie, co jest tutaj fundamentalne, pozostaje we władzy spojrzenia Innego. Ta instancja zaś sprawia, że chcąc nie chcąc stajemy się przedmiotem zewnętrznego i intersubiektywnego oglądu, dzięki któremu pozyskujemy wiedzę i „obraz" siebie, ale jednocześnie musimy sprostać nowym kryteriom, ferowanym ocenom oraz oczekiwaniom. W ten sposób – kameralnie i niepostrzeżenie – realizuje się opisany przez Foucaulta mechanizm panoptykonu[22], zakładający, że władza nie musi dokonywać socjalizacji poprzez represje, gdyż sami poddajemy się autokontroli i dyscyplinujemy.

19 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, UMK, Toruń 1995, s. 19.

20 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005, s. 89.

21 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2010, s. 86.

22 Więcej na ten temat w: M. Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt..

Refleksyjny projekt „ja" może być zatem niezwykle opresyjny. A ponieważ w przypadku dyskursu cielesności nie ogranicza się on do fizjologii i biologii, ale obejmuje także całą sferę mentalną, może w efekcie prowadzić nawet do zaburzeń psychosomatycznych, czego dojmującymi przykładami są anoreksja czy bulimia. W większości przypadków przyczyna i dynamika podobnych zachowań wynika z faktu, że chcemy egzystować optymalnie i atrakcyjnie.

Ingerowanie w wizerunek ciała, a w szczególności upowszechniająca się dzisiaj korekta cielesności, możliwa dzięki narzędziom oferowanym przez współczesną technologię medyczną, jest w równej mierze reperkusją potrzeby kreowania własnego wizerunku, co wymuszoną przez mass-media konsekwencją dostosowywania się do społecznych standardów. Wszystkie one pasożytują na przypisanej podmiotowi poetyce marzenia i pożądania, która cyklicznie uruchamia w cielesności jej fantazmatyczny i performatywny wymiar.

W rezultacie ponawianych ingerencji, przemian i zachodzących transfiguracji ciało – podobnie jak język – można dzisiaj interpretować i rozpatrywać jako intertekstualną przestrzeń. I chociaż jest to wieloznaczna, palimpsestowa i coraz bardziej nieprzejrzysta struktura, ciało przeżywa swój renesans i po latach purytanizmu zostaje niejako na nowo odkryte. Służy temu cały kompleks i anturaż, w którym – jak zauważa Baudrillard – „otaczający nas zewsząd kult higieny, dietetyki i terapii, obsesja na punkcie młodości, elegancji, męskości i kobiecości, zabiegi kosmetyczne, diety, towarzyszące im praktyki samopoświęcenia i ascezy, spowijający je Mit Przyjemności – wszystko to świadczy o tym, że ciało stało się dziś przedmiotem zbawienia. Zajęło ono, i to dosłownie, miejsce duszy w jej roli moralnej i ideologicznej"[23].

3. Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości

Pojęcie *abjectu* w naukach humanistycznych po raz pierwszy pojawia się w eseju Georges'a Bataille'a pt. *L'Abjection et les formes misérables* (1934). Można się tylko domyślać, że istotną okolicznością powstania tego tekstu była polityka kulturalna III Rzeszy, piętnująca w sztuce wszelkie zjawiska, które ideologowie ruchu określili jako „zwyrodniałe" i „zdegenerowane". Autor *Doświadczenia wewnętrznego* odniósł się w swoim eseju do odrzucanej przez społeczny system całej sfery tego, co w sensie psychologicznym zwykle konotuje się jako wstrętne i bezforemne. Pisał on m.in., że „[Wstręt] to po prostu niezdolność wystarczającej akceptacji

23 J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł.. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 169.

imperatywnego aktu wykluczenia rzeczy wstrętnych (który ustanawia fundament wspólnotowego istnienia)"[24].

Kilkadziesiąt lat później do problematyki *abjectu* powraca Julia Kristeva w swojej książce *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (1982). Autorka nawiązuje w niej do francuskiego źródłosłowu terminu, pochodzącego zresztą od łacińskiego *abiectus*, co znaczy – „nikczemny", „podły", „niegodziwy", „porzucony", aczkolwiek kontekstualnie przywołuje też opisany przez Freuda przypadek nerwicy fobicznej, spowodowanej zarówno pragnieniem jak lękiem wobec zewnętrznego obiektu. Ta dwubiegunowa relacja podmiotu – tyle dla niego destrukcyjna, co konstytutywna – nasunęła Kristevej analogię ze sferą *abjectu*, który jakkolwiek mieści się w obszarze ludzkiej podmiotowości, nie jest ani podmiotem ani przedmiotem. Spoczywa on bowiem na granicy tego, co biologiczne i kulturowe. *Abject* – według Kristevej – jest splotem afektów i myśli, to „To, co wstrętne, wymiot [*abject*], nie jest jakimś przed-miotem [*un ob-jet*], naprzeciw mnie, któremu «ja» nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam. [...] Z przedmiotu wymiot zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawianie się «ja» [*je*]. Jednak o ile przedmiot, przeciwstawiając się, utrzymuje mnie w delikatnej linii pragnienia sensu, który w istocie nieskończenie i nieograniczenie upodabnia mnie do siebie, o tyle inaczej rzeczy się mają w wypadku *tego, co wstrętne*, przedmiotu upadłego – jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje"[25].

Abject zatem w oczywisty sposób wyłania się na drodze konstruowania podmiotowości, która – według francuskiej psychoanalityczki – jest procesem wyłaniania się „ja" w rezultacie zetknięcia się modalności semiotycznej (pochodzącej od matki energii libidalnej) z modalnością symboliczną (wywodzącą się z freudowskiego kompleksu Edypa próbą odseparowania od matki i socjalizacją podmiotu), co w rezultacie prowadzi do przyjęcia i zintegrowania porządku symbolicznego (sfera znaczeń i reprezentacji). W rzeczy samej *abject* jest pełen sprzeczności, ponieważ podważa to, co równocześnie osłania, czyni przedmiotem obrzydzenia to, co skrycie adoruje[26]. A ponieważ jest przypisany tworzonemu przez jednostkę porządkowi kulturowemu, w tym kontekście potwierdza się przytaczane przez Žižka domniemanie Lacana, iż „jedną z cech odróżniających człowieka od zwierzęcia jest właśnie to, że u ludzi pozbywanie się ekskrementów stanowi problem"[27].

24 G. Bataille, *L'abjection et les formes miserables*, [w:] tegoż, *Oeuvres Completes II*, Gallimard, Paris 1971, s. 218-221.

25 Tamże, s. 7-8.

26 Por. T. Kitliński, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, dz. cyt., s. 59.

27 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, UWr, Wrocław 2009, s. 20.

Sytuacja ta jest przyczyną nie lada aporii; jednostka bowiem, żyjąc w świecie zmiennych paradygmatów ciała i podmiotowości, ustawicznie stoi wobec dylematu podjęcia niejednoznacznych wyborów – z jednej strony chce podążać za jakimś symbolicznym porządkiem, który czyni egzystencję sensowną i usankcjonowaną, z drugiej zaś – posiada immanentny przymus doświadczania cielesności i zmysłowości, mimo że *abject* jawi się jej jako „obcy" Inny.

Warto dodać, że Kristeva odróżnia trzy postacie *abjectu*, przejawiające się jak ambiwalencja wobec pokarmu (oralny), wobec cielesnych wydzielin i ekskrementów (analny) oraz wobec seksualnej różnicy, np. krwi menstruacyjnej (genitalny). *Abject* związany z wydzielinami strefy analnej jest szczególnie intensywny i dezintegrujący, gdyż kontekstualnie wiąże się z lękiem przed materialnym rozkładem i rozpadem. Jest to – jak pisze Paweł Leszkowicz – „destruktywny potencjał *abjectu*, stawiający podmiot w obliczu traumy. [...] Ostatecznie za *abjectem* kryje się właśnie śmierć, stąd wynika podkreślana przez Kristevą potrzeba jego kontroli i sublimacji. Taką funkcję spełnia przesunięcie akcentu na libido, czyli erotyzacja *abjectu*, która pokrywa ranę, odsuwa otchłań w psychice, powstrzymuje pogrążenie się w samym wstręcie i destrukcji"[28].

Istotną rolę w przezwyciężeniu i sublimacji tej dolegliwości odgrywają rozmaite kulturowe procedury i mechanizmy obronne, jakie oferują religia, tabu, a także sztuka, jakkolwiek zawsze będą one tylko (i aż) narzędziami wyparcia oraz nadzoru, z którymi jednostka może jedynie czasowo się utożsamiać.

4. Pragnienie i pożądanie nie-Ja

Odkrycie nieświadomości przez Zygmunta Freuda (a zwłaszcza procesów rekurencyjności, automatyzmu i determinizmu) zainspirowało kolejne pokolenie badaczy do pogłębionych badań nad statusem i funkcją mechanizmu pragnienia/pożądania, który nie został szerzej opisany przez twórcę psychoanalizy. W tej mierze – jak się wydaje – najważniejszym impulsem i propozycją badawczą okazało się dopiero ponowne odczytanie i skomentowanie Heglowskiej *Fenomenologii ducha* (1807) przez Alexandre Kojève'a, co miało miejsce na jego paryskich seminariach w latach 1933–1939.

Freud w swoich pracach nie sformułował osobnej teorii pragnienia, choć w jego pochodzącej z roku 1899 książce *Objaśnianie marzeń sennych* wiedeński psychiatra dowodził, iż niektóre przejawy nieświadomości, jak chociażby sny, są formą wypartego pragnienia. Freud zwrócił też uwagę, że jest ono obecne również w aktach mowy wypowiadanej przez podmiot.

28 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 191-192.

W tej samej pracy autor *Wstępu do psychoanalizy* zdefiniował i rozróżnił dwa porządki: „potrzeby" oraz „życzenia", które odgrywają istotną rolę w pracy nieświadomości. „Potrzeba" odnosi się do konieczności odnalezienia kompensacyjnego obiektu zaspokojenia – a zatem zlokalizowania fantazmatu, który byłby honorowany przez ego i tym samym zasadę rzeczywistości (przy czasowym zawieszeniu zasady przyjemności). Natomiast „życzenie" jest „śladem pamięciowym" zaspokojenia, które może być realizowane przez podmiot tylko na drodze pośredniej.

W obu przypadkach, jak zauważył Alexandre Kojève, mamy do czynienia z bytami posiadającymi realność wyłącznie psychiczną. Będąc bowiem przedmiotami nieświadomego pragnienia, uchylają się one od referencji i kierują podmiot poza niego samego. Kojève, wyszedłszy od Heglowskich pojęć rozumu, świadomości, ducha i jaźni, w swojej interpretacji definiuje podmiot jako figurę w procesie, która nie jest czymś gotowym i zamkniętym. To pragnienie bowiem jest siłą sprawczą, która zawsze kieruje człowieka poza niego samego, ku Innemu Ja, ku Innemu pożądaniu. Podmiotowość jest zatem historią i reperkusją pracy pożądania, zaś samowiedza i „historia ludzka jest historią ludzkich pożądań"[29].

Jednocześnie konstruowanie podmiotowości, mimo swego afirmatywnego charakteru, w istocie jest dziełem negacji, bowiem – jak pisze Kojève – „Ja Pożądania jest pustką, która otrzymuje rzeczywistą pozytywną treść jedynie poprzez negujące działanie, które zaspokaja Pożądanie, niszcząc, przekształcając, «asymilując» pożądane nie-Ja"[30]. W procesie poszukiwania uznania i rozpoznania przez Inne pragnące Ja człowiek znajduje się więc w sytuacji konfliktu i otwartej walki. Koniec końców jedna ze stron stanie się w tym starciu dominująca i będzie Panem, druga zaś ulegnie i przyjmie rolę Niewolnika. W zaistniałym akcie zniewolenia drugi człowiek zostanie zdegradowany i uprzedmiotowiony, i będzie traktowany jak obiekt.

Jacques Lacan w swoich analizach aprobuje główne tezy Kojève'a. „Pragnienie ludzkie – mówi on w jednym ze swoich wykładów – to pragnienie Innego"[31]. Lacan przyjmuje też za Kojève'm, że fundamentalne pożądanie człowieka spełnia się jedynie w sferze fantazmatów, i wyposaża ono – jak pisze Žižek – „podmiot w minimum fantazmatycznej tożsamości. Dzięki temu można również zrozumieć, na czym polega *la traversée du fantasme*; polega ono na uznaniu faktu, że *nie ma we mnie żadnego tajemniczego skarbu*, że wsparcie, na którym się opiera moje Ja (podmiot),

29 A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś.W. Nowicki, Aletheia, Warszawa 1999, s.11.

30 Tamże, s. 10.

31 J. Lacan, *La direction de la cure*, [w:] tegoż, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 627-630.

jest czysto fantazmatyczne”[32], gdyż przedmiot poznania – w rzeczy samej – jest obecnością braku. Cały zaś paradoks polega na tym, że może on funkcjonować dzięki Innym, poprzez ich uznanie, i zawsze w językowym porządku (innych) dyskursu. Można zatem powiedzieć, że pragnienie, według Lacana i w zgodzie z Freudem, nie jest „relacją z rzeczywistym, niezależnym od podmiotu obiektem, lecz z fantazją”[33].

Wątki tego dyskursu – w wersji zdecydowanie polemicznej – zostały po latach rozwinięte przez Gillesa Deleuze’a i Félixa Guattariego w kluczowej dla poststrukturalizmu pozycji, jaką był bez wątpienia *Anty-Edyp* (1972) jeden z dwóch tomów książki C*apitalisme et schizophrénie*. Jej autorzy podjęli się w niej kontynuacji problematyki „pragnienia”, przenosząc ją z poziomu psychoanalizy do tzw. schizo-analizy. Stanowisko Deleuze’a i Guattariego było implikacją ich wcześniejszego wprowadzenia do dyskursu zredefiniowanych kategorii różnicy i powtórzenia, co z kolei spowodowało decydujący zwrot w postrzeganiu problematyki tożsamości i w efekcie eliminację zasady przedstawienia jako „złudzenia transcendentalnego”[34].

Wykluczając ideę tożsamości, rozumianej jako „koherencja myślącego podmiotu”[35], Deleuze postuluje jego rekonfigurację[36] i artykulację w procesie. Stąd w innym tekście pisze on kategorycznie, że „podmiot nie istnieje, istnieje natomiast produkcja podmiotowości. Podmiotowość trzeba w pewnym momencie wytworzyć właśnie dlatego, że nie ma podmiotu”[37]. Zdekonstruowany w ten sposób podmiot jest poddawany pożądaniu (chceniu), które nie mogąc się urzeczywistnić, spoczywa wyparte i stłumione w sferze nieświadomości, gdzie zostaje poddane sublimacji w tym, co Lacan określił jako wyobrażone i symboliczne. Wówczas też, jak pisze Krystyna Wilkoszewska, „w miejsce „fabryki realnego” wkracza teatr, obraz, inscenizacja, symbol”[38]. Uwolnione libido, czy – jak definiują to w *Anty-Edypie* Deleuze i Guattari – „strumienie nieosobowego chcenia” stają się swoistymi „maszynami chcenia”, „zbiorowymi urządzeniami”[39], które produkują realność. To właśnie „pragnienie-produkcja wytwarza

32 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 27.

33 J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, dz. cyt., s. 243.

34 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 365.

35 Tamże, s. 102.

36 Zob. w: G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian Massumi, London: University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

37 G. Deleuze, *Un portrait de Foucault*, [w:] *Pourparlers. 1972–1990*, Minuit, Paris 1990, cyt. za: M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006, s. 159.

38 K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s.65.

39 Por. G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion 1977, s. 112.

rzeczywistość´, albo inaczej mówiąc, pragnienie-produkcja jest tym samym, co produkcja społeczna”[40].

Francuscy filozofowie zespalają na jednej ontologicznej płaszczyźnie produkcję i nieświadomość jako wytwory społeczne, gdyż pragnienie – według nich – nie ma wymiaru jednostkowego. „Istnieje pragnienie i to, co społeczne, nic więcej”[41]. Libidinalna aktywność jest w tym kontekście inwestycją społeczną, co *nota bene* kilka lat wcześniej znalazło swój wyraz w hasłach pisanych na paryskich murach podczas rewolty w 1968 r. – „Uwzględnijcie moje marzenia o rzeczywistości”[42], „Bądźcie realistami / Żądajcie tego, co niemożliwe”[43].

5. Melancholia jako kryzys i mechanizm transformacji podmiotu

Depresja towarzyszy człowiekowi nieodmiennie od najdawniejszych czasów. Sądząc po źródłach ikonograficznych możemy się domyślać, że nie była ona obca starożytnym Sumerom czy Egipcjanom, choć po raz pierwszy została uznana za jednostkę chorobową dopiero przez Hipokratesa w IV w. p.n.e. Pośród traktatów naukowych, napisanych przez autora pierwszej przysięgi lekarskiej i całą jego szkołę, ważne miejsce zajmuje teoria patologii, zgodnie z którą ciało ludzkie wypełniają cztery fluidy: flegma (śluz), żółć żółta, krew i żółć czarna. Hipokrates uznał, że w zależności od proporcjonalności i ukonstytuowania ich w organizmie, przewaga jednego z nich decyduje o ludzkim temperamencie – sangwinicznym, flegmatycznym, cholerycznym bądź melancholicznym. Wraz z tą opinią pojawia się w dyskursie humanistycznym kategoria melancholii.

Antyczni Grecy dowodzili, że „czarna żółć” usposabia człowieka do kontemplacji, natomiast smutek daje początek refleksji i filozofii. Ikonograficzną egzemplifikacją tego poglądu stał się w renesansie słynny miedzioryt Albrechta Dürera *Melancholia I* (1514). Z kolei w świecie islamu – zgodnie z zawartą w *Kanonie medycyny* teorią Awicenny – w melancholii dopatrywano się depresyjnych zaburzeń o charakterze organicznym, którym często towarzyszą fobia i podejrzliwość. Co interesujące – intuicje arabskiego lekarza i filozofa okazały się w dużej mierze zgodne z dzisiejszym stanem wiedzy.

40 G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, London--New York 2008; [w:] tychże, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. B. Massumi, London-New York 2008, s. 32.

41 Tamże, s. 31.

42 Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, dz. cyt., s. 136.

43 Cyt, za: J. Cortazar, *Ostatnia runda*, przeł. Z. Chądzyńska, WL, Kraków 1979, s. 38.

W Europie w wiekach średnich zjawisko melancholii zostało przypisane acedii, smutkowi i utracie wiary, w związku z czym traktowano ją jako „chorobę duszy". Ponieważ tę ostatnią uważano za objaw ingerencji duchów oraz demonów, kwalifikowała się do leczenia egzorcyzmami. Ten punkt widzenia utrzymywał się jeszcze przez kilka stuleci, jakkolwiek sporadycznie pojawiały się spekulacje, które miały na celu przełamanie impasu w dyskursie melancholii, o czym świadczy chociażby erudycyjny traktat Roberta Burtona *Anatomia melancholii* (1621). Był to medyczno-psychologiczny wykład o wieloaspektowości i sprzeczności symptomów tego zaburzenia.

Na okres Rewolucji Francuskiej i kilka kolejnych dekad przypadają właściwe narodziny nowoczesnego doświadczenia klinicznego. Zaowocowały one w szczególności wyłonieniem się korpusu wiedzy dotyczącej anatomii patologicznej, natomiast w ogólności – jak pisze Foucault – były to „zasadnicze kody percepcji, za jakich pomocą badano ciała chorych, pole przedmiotów, na które kierowała się obserwacja, powierzchnie i głębie przemierzane przez spojrzenie lekarza, cały system orientacyjny tego spojrzenia"[44]. Dopiero na fali tego *episteme* zostały podjęte *stricte* naukowe i analityczne badania nad melancholią.

Jedną z ważniejszych postaci francuskiego świata medycznego pod koniec XIX w. był Jean-Marie Charcot, neuropatolog i dyrektor żeńskiej kliniki psychiatrycznej w Salpêtrière, który w swojej placówce prowadził szeroko zakrojone badania na cechami charakterologicznymi melancholika. Georges Didi-Huberman w poświęconej mu książce pisze, że Charcot „zamierzał nie tylko stworzyć kompletny opis histerii, ale i ustalić jej ogólny typ, inteligibilny wzorzec"[45]. Materiałem pomocniczym było dla niego archiwum fotografii kobiet pogrążonych w melancholii, wykonanych wespół z Paulem Richterem, które w 1887 r. opublikowano w książce pod symptomatycznym tytułem – *Les Demoniaques dans l'art*. Ten fotograficzny album z ilustracjami faz ataku choroby stał się na długie lata najbardziej reprezentatywną ikonografią histerii.

Kontynuacji dalszych badań nad melancholią – zarówno w praktyce klinicznej jak teoretycznej – podjął się Zygmunt Freud, który był uczniem Charcota. Wiedeński psychoanalityk, ustosunkowując się do problemu depresji w opublikowanym w 1917 r. artykule *Żałoba i melancholia*, zwrócił uwagę na kwestię utraty wewnętrznej reprezentacji w psyche chorego, co miało – według niego – wiązać się z nieprzepracowaniem żałoby po utracie jej przedmiotu. Freud wielokrotnie podkreślał ogromne znaczenie żałoby;

44 M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999, s. 79.

45 G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic of the Salpêtrière*, przeł. A. Hartz, Cambridge (Mass.), London 2003, s. 115.

prowadzi bowiem ona do reintegracji „ja żałobnika i pogodzenia się ze zmienionym kształtem świata”[46]. W efekcie czynnej pracy żałoby „Ja staje się znów wolne i nieskrępowane”[47]. Nie mniej istotne jest wreszcie i to, że żałoba – dopowiada Freud w *Poza zasadą przyjemności* – „przyczynia się do powstania tego, co nazywamy charakterem”[48] i jest to *de facto* dyskurs inicjacyjny „ja” w Ja.

W podobnym tonie wypowiadała się Melanie Klein[49], która podkreślała destrukcyjny charakter depresji spowodowanej utratą (zwłaszcza rzeczywistego) obiektu i ukrywaną agresją wobec przedmiotu tejże utraty.

Zupełnie inaczej problematykę depresji oraz smutku postrzega Jacques Lacan, który identyfikuje ich objawy jako efekt regresu i rodzaj zaniechania bądź wycofania się wobec impulsu pragnienia. Przywołując i parafrazując Dantego oraz Spinozę, wyjaśnia Lacan, że smutek „to nie jest stan duszy, lecz zwykła moralna ułomność, [...] to grzech oznaczający moralną słabość, który koniec końców lokowany jest wyłącznie w relacji do myśli, czyli w obowiązku [...] odnalezienia własnego sposobu radzenia sobie z nieświadomością, ze strukturą”[50].

W zarysowanej tu różnicy stanowisk Julia Kristeva opowiada się wyraźnie po stronie Freuda. W swojej monografii melancholii dowodzi ona, że „przejściowy smutek albo żałoba, z jednej strony, i osłupienie melancholijne, z drugiej, różnią się między sobą na poziomie klinicznym [...], to jednak opierają się one *na braku akceptacji dla utraconego obiektu* oraz *na niezdolności elementu znaczącego* dla zapewnienia kompensacyjnego wyjścia ze stanów wycofania, w których podmiot posuwa się aż do niedziałania, udawania trupa czy samobójstwa”[51]. Zahamowanie to przejawia się zarówno brakiem aktywności [*inhibition*] jak i brakiem rozumienia języka symbolicznego [*asymbolia*]. Drugi z objawów ma dla Kristevej fundamentalne znaczenie. Osią narracji francuskiej badaczki w kontekście melancholii jest bowiem utrata wiary w porządek sensu i języka w ogólności, wycofanie się podmiotu w sferę semiotyczności i presymboliczności, co sytuuje go w sferze utraconej jedności z matką na poziomie i cielesnym i psychicznym. U Kristevej, podobnie jak u amerykańskiej filozofki

46 Z. Freud, *Żałoba i melancholia* [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2007, s. 296.

47 Tamże.

48 Z. Freud, *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1997, s. 73.

49 Zob. M. Klein, *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, przeł. D. Golec i A. Czownicka, [w:] K. Walewska, J. Pawlik (red.), *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. PWN, Warszawa 1992, s. 42-74.

50 J. Lacan, *Television*, przeł. D. Hollier, R. Krauss, A. Michelson, W. W. Norton & Company, New York 1990, s. 22.

51 J. Kristeva, *Czarne słońce,* dz. cyt., s. 12.

feministycznej Judith Butler[52], ogromnej roli nabiera relacja melancholii z różnicą seksualną, którą zresztą Butler zdecydowanie relatywizuje w duchu performatywności płci.

Konsekwencją przejścia podmiotu w stadium pozajęzykowe jest utrata transcendencji na rzecz immanencji, co prowadzi do osadzenia się podmiotu w obszarze, w którym nie obowiązuje już mowa i czas. W regresji tej jest coś niezwykle wsobnego, gdyż – jak zauważa Kristeva – „każda strata pociąga za sobą utratę mojego bytu – oraz samego Bycia. Człowiek w depresji to radykalny, smutny ateista"[53], skupiający się całym sobą na sobie. Jest więc on poniekąd także utajonym Narcyzem, który w skrytości rozczula się nad swoim bólem.

Autorka *Czarnego słońca* zwraca uwagę na ten właśnie aspekt, ponieważ nie jest on wolny od „kanibalizmu", na co zresztą wskazywali już wcześniej Karl Abraham i Zygmunt Freud w odniesieniu do symbolicznego lub realnego zwyczaju trzymania w ustach (bądź w narządach intymnych) Innego, „by go jeszcze bardziej posiąść żywcem"[54]. Z drugiej strony – przejawiający się w ten sposób fetyszyzm można traktować jako mechanizm obronny, który w perspektywie stanie się odskocznią od pasywnego cierpienia na rzecz tworzenia fantazmatów i powrotu do działania i aktów mowy. Motyw ten akcentuje także Judith Butler, kiedy pisze – „dopóki żałoba pozostaje niemożliwa do wypowiedzenia, dopóty wściekłość wywołana utratą może się wzmagać, ponieważ pozostaje nieujawniona"[55].

W tym świetle „wypowiedzenie" okazuje się czynnikiem sprawczym wszelkiej terapii i reintegracji. Gdy podmiotowi udaje się wypowiedzieć swój smutek, nazwać go, zdefiniować i dokonać jego symbolicznej sublimacji, dochodzi do newralgicznego momentu transformacji. W jej zalążku tkwi kreacyjny walor melancholii. Może ona bowiem otworzyć podmiot na świat i wzbogacić jego język wypowiedzi oraz poszerzyć spektrum egzystencjalnych doświadczeń. Kristeva wskazuje tutaj na doniosłą rolę sztuki, literatury i kultury jako takiej w konstruowaniu tożsamości, którą – podobnie jak twórczość – możemy uznać za „przygodę ciała i znaków"[56].

52 Por. J. Butler, *Freud i melancholia płci*, [w:] tejże, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, KP, Warszawa 2008, s. 133 i inne.

53 J. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 6.

54 Tamże, s. 14.

55 J. Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nowy Jork 2000, cyt. za: J. Mizielińska, *Życie rodzinne w obrazach z melancholią w tle*, „Czas Kultury" 2008, nr 6, s. 174.

56 Zob. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 26.

6. Bojaźń i drżenie, czyli *trauma* w nowych dekoracjach[57]

Można domyślać się, że kiedy w 1843 r. Søren Kierkegaard opublikował *Bojaźń i drżenie*, nie żywił przesadnego przeświadczenia, że postawione przezeń pytania o kondycję filozofii i status jej prymarnych pojęć wywołają jakikolwiek krytyczny ferment czy bodaj towarzyski rezonans. Sto lat później – m.in. dzięki pismom Heideggera, Jaspersa oraz Sartre'a – recepcja esejów duńskiego samotnika pozwala spojrzeć na jego spuściznę już z nieco innej perspektywy, która sytuuje to pisarstwo jako natchnioną antropologię filozoficzną. Rozważania Kierkegaarda, chociaż problematyzują relację pomiędzy etyką a religią, dotyczą bowiem przede wszystkim sfery ludzkiej egzystencji, rozumianej ontologicznie, poprzez opozycję pomiędzy tym, co wieczne i skończone, boskie i ludzkie, co przyporządkowane wiedzy albo niezapośredniczonej wierze. Kierkegaardowskie stadia na drodze życia[58] należy – jak się wydaje – interpretować na sposób hierarchiczny i opresyjnie wartościujący. Każdy krok, każdy „skok" – w rozumieniu autora *Albo-albo* – jest indywidualnym wyborem i ryzykiem; mimo bojaźni oraz drżenia – ma on jednak stanowić wyraz ufności w metafizyczne sankcje zawarte w fundamentalnych kulturowych narracjach, które dzisiaj konstatujemy (już tylko) jako odziedziczony dyskurs wpisujący się w polifonię ponowoczesnej wieży Babel.

Metafizyczne postulaty Kierkegaarda były żywym i przejmującym głosem filozofa, który usiłował sprostać niepewności ontologicznej i egzystencjalnej. Były też one bez wątpienia spadkiem po Leibnizu, Kancie oraz Heglu. Współczesność skomplikowała, a zarazem – paradoksalnie – uprościła tę gordyjską „leksję". Dzisiaj bowiem koncentrujemy się nie na tym, *skąd, dokąd i dlaczego* egzystujemy, ale przede wszystkim rozważamy, *jak żyć?* Ten zaś dylemat – po pierwsze – spoczywa w samym jądrze teraźniejszości, po drugie – rozdrażnia swą ukierunkowaną na nas retorycznością, tym bardziej, że – jak trafnie zauważa Anthony Giddens – „nad najstaranniejszymi planami życiowymi, przerastając każdy z wymienionych dylematów, zawisła groźba *braku sensu własnego życia*"[59].

I rzeczywiście, ponowoczesność obnażyła przed nami, jak nigdy dotąd, kryzys języka i wszelkiej reprezentacji, a także unaoczniła arbitralność czasu, który kiedyś linearnie „parł do przodu" a dziś – jak sugeruje

57 Rozdział ten jest skróconą i zmienioną wersją mojego tekstu pt. *Bojaźń i drżenie. Albo trauma w nowych dekoracjach*, który ukazał się w piśmie „Kultura Współczesna", 2012, nr 4, s. 84-96.

58 Więcej na ten temat w: S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz i K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1976.

59 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 269.

Zygmunt Bauman – „nie ma swego kierunku"[60]. Aspekt niepewności wynikającej z zawieszenia bądź (nie)możności komunikacji, został jeszcze wzmocniony o lęki generowane przez wieloznaczność i niestabilność rzeczywistości społecznej. Na wymiar tej polisemii składa się zaś wiele komponentów, spośród których należy wymienić przede wszystkim nowy nieład świata (trzy „dawne" światy i polityczne bloki ustąpiły podziałowi na świat zamożnych oraz biednych), brak czytelnej struktury i map oraz niejednoznaczność wynikających z tego konsekwencji[61].

Utrata egzystencjalnego zakotwiczenia i brak meta- oraz fizycznych obwarowań i zabezpieczeń ostatecznie usankcjonowały w społeczeństwie już i tak istniejące od czasu największych światowych konfliktów poczucie niepewności. Co gorsza – destabilizacji tej towarzyszy dyskredytacja autorytetów językowych oraz kulturowy dyskurs wyczerpania. Można zaryzykować twierdzenie, że podczas dekady lat 80. xx w. zostały mocno nadwątlone, jeśli wręcz nie straciły wiarygodności, wiodące narracje i utopie modernizmu, co było spowodowane z jednej strony konfliktami politycznymi, kryzysami ekonomicznymi i kompromitacją historycznych instytucji, z drugiej zaś – przewrotem kulturowym, zapoczątkowanym przez fazę wideo[62], a później przez cyfrową rewolucję. A skoro w międzyczasie zdyskwalifikowały się i zdecentrowały dominujące religijne i polityczne dyskursy, to siłą rzeczy język(i) stał(y) się instrumentem globalnej gry.

Konsekwencją tej sytuacji jest zdecydowane absolutorium „udzielone" przestrzeni teleobecności i fetyszyzacja obrazu, bo przecież jeśli nie można zaufać w język, to – być może – można zawierzyć w obraz...? Stąd dla ponowoczesności dystynktywna jest łatwowierna i desperacka wiara w potencjał i „głębię" obrazu. Ten rodzaj zapośredniczonej afirmacji ma zresztą – paradoksalnie – wiele wspólnego ze średniowieczną oraz barokową egzaltacją obrazowania.

Prześledźmy pokrótce ten proces. Tekstualny świat – jak wiemy – był domeną antropologicznego post – i strukturalizmu, który święcił swój triumf między piątą i ósmą dekadą xx wieku (Claude Lévi-Strauss, Rolanda Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man i in.). Na obszarze literatury jego odpowiednikami były m.in. francuska *nouveau roman* firmowana przez Alaina Robbe-Grilleta, Claude'a Simona czy Nathalie Sarraute, następnie grupa literacka OuLiPo z Raymondem Queneau, Georgesem Pereciem i Italo Calvino na czele, oraz cały późniejszy nurt postmodernistyczny (Thomas Pynchon, John Barth, Raymond Federman i in.). W sztukach wizualnych inspiracje strukturalizmem i tekstualnością

60 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, dz. cyt., s. 140.

61 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 45.

62 Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998, s. 51.

znajdujemy m.in. w działaniach Fluxusu (Ben Vautier, Dick Higgins, Emmett Williams), w nurcie poezji konkretnej (Augusto de Campos, On Kawara, Stanisław Dróżdż), w autoreferencjalnych obrazach Jaspera Johnsa i Andy'ego Warhola, a przede wszystkim w twórczości konceptualistów (Joseph Kosuth, *Art & Language*). Warto też dodać, że wszystkie przywołane tu egzemplifikacje, poza aspektem tekstualności, cechowały się także podważeniem, zniesieniem, zatraceniem bądź metaforyzowaniem figury podmiotu (tudzież „autora").

Ten okres poniekąd zamyka się, a może raczej ewoluuje (?), u progu lat 80., kiedy następuje inwazja nowych elektronicznych mediów, a wraz z nimi ujawnia się fascynacja obrazem oraz procesem obrazowania. I ostatecznie wtedy też utwierdza się w kulturze zamiłowanie oraz wiara w świat symulacji i referencji, czego przykładem w sztuce była transawangarda, zwłaszcza nurt *nowej ekspresji*, a także hiperrealizm i ekspansja wideo-artu. W świecie pop-kultury „obraz" miał się wówczas co najmniej równie dobrze. Artykulacje Matrixa i symulakrów były lawinowo multiplikowane przez mass-media, mimo że często przywoływano je z ironią i w duchu pastiszu. Ale czy rzeczywiście budziły one utraconą wiarę w odwzorowanie „prawdy" i faktycznie mogły ugasić wszystkie zarzewia cywilizacyjnych i jednostkowych lęków? Wątpliwe. Gdy bowiem w polityce niemal równolegle nastąpi czas konserwatywnego zwrotu, który zawiesi liczne socjalne zabezpieczenia oraz przywileje, na świecie pojawia się nostalgia i melancholia za utraconą (i domniemaną) „pełnią". Obrazy i symulakry nie są już w stanie sprostać problemom rzeczywistości, ale raczej stają się kolejnym przyczynkiem do alienacji i frustracji. Co gorsza – wraz z utratą wiary w „sens" (a zatem w porządek symboliczny), jak zawsze, w końcu pojawia się regres do świata lęku i cierpienia.

Dziś chyba nie mamy już wątpliwości, że charakterystyczny dla drugiej połowy xx w. tekstualny i/lub ikoniczny model kulturowy stanowił dyskurs wyparcia (wymazania, podważenia albo symulowania) podmiotu. Ale też nie można zignorować faktu, że przecież był on przede wszystkim interfejsem jak najbardziej myślącego i cielesnego „autora"... A ponieważ ów „impeachment" dokonał się jedynie w wymiarze *écriture*, nie musiało minąć wiele czasu, aby jeszcze przed końcem stulecia wraz z Realnym podmiot ponownie ujawnił się w sytuacji zagrożenia, w lęku i depresji, w tęsknocie za utraconą „całością". Konflikt na Bałkanach, wojna w Afganistanie, intifada palestyńska, a wreszcie skomplikowany proces transformacji państw wywodzących się z byłego bloku wschodniego ostatecznie wywołały destabilizację kulturową i ujawniły zwątpienie w Tekst. Potwierdzają to rozliczne dokumenty, filmy i dzieła koncentrujące się właśnie na problematyce ciała i cielesności. Z tego impasu rodzi się depresja i rozpościera melancholia, która – jak pisze Julia Kristeva: „kończy się [...] na

asymbolii, na utracie sensu; jeśli nie jestem w stanie już dalej tłumaczyć albo metaforyzować, zamykam usta i umieram”[63].

W rezultacie podmiot, pogrążony w smutku i melancholii, jeszcze bardziej pogrąża się w *semiotyczności* – sferze przez Kristevę przypisaną ciału i cielesności – wraz z jej wydzielinami i materialnością sięgającą początków ciała oraz podmiotu. Ten stan ma w sobie dychotomiczność, gdyż z jednej strony nie chcemy utożsamić się z *abjectem*, bo sugeruje on śmierć, destrukcję oraz rozpad[64], z drugiej zaś – jest on emblematem naszego „początku” i związku z matką. Nie może zatem dziwić, że kultura lat 90. xx wieku przenosi swe zainteresowania na problematykę cielesności. Rytuały obłaskawiania i redefiniowania ciała w przestrzeni widzialności stały się wtedy znakiem rozpoznawczym całej sceny artystycznej, ponieważ uczucia i afekty są zawsze czymś zdecydowanie bardziej dojmującym oraz prawdziwym od narracji tekstu i obrazu. A ponieważ ciało podlega zarówno kulturowemu dyscyplinowaniu jak i fizjologicznym prawom, tematem analiz, badań i strategii stały się jego rany oraz traumy. Co interesujące – artyści wizualni (podobnie zresztą jak pisarze i reżyserzy) koncentrowali się na problematyce bólu oraz ciała, jakby chcieli je posiąść i jednocześnie porzucić. Mechanizm ten doskonale znany jest w psychoanalizie, a podobne zachowania – zgodnie z freudowską zasadą przyjemności[65] – zazwyczaj kwalifikuje się jako wypadkową popędu śmierci, który ma prowadzić do uspokojenia i zmniejszenia pobudzenia podmiotu. W tym kontekście ciało i jego rany, mimo że są ewokacją traumy i szoku, przywracają podmiotowi realność i kompensują poczucie braku spowodowane podważoną i/lub „zranioną” tożsamością. W efekcie – jak zauważa Hal Foster – „Realne wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie powróciło jako Realne traumatyczne”[66].

Wpisanie się traumy i lęku w repertuar tożsamościowy było też spowodowane szerszymi zagrożeniami, jakie pojawiły się w otaczającym świecie, a które wcześniej wydawały się zneutralizowane, były nieznane bądź też nie występowały na tak wielką skalę (np. epidemia AIDS). Dużą rolę w tym procesie odegrało zagrożenie terrorem i eskalacja lokalnych ekstremizmów, przestępczość miejska, kruchość i degradacja różnych wspólnot, a także kryzys i bezrobocie oraz brak socjalnych gwarancji w państwach, w których liberalne rządy zajmowały się przede wszystkim ochroną finansjery i sfer najzamożniejszych. Często też zdarza się, że czynniki te

63 J. Kristeva, *Czarne słońce*, dz. cyt., s. 48.

64 Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia.*, dz. cyt., s. 57 i następne.

65 koncepcja ta została sformułowana przez Zygmunta Freuda w wydanym w 1920 r. zbiorze rozpraw pt. *Poza zasadą przyjemności*.

66 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 195.

zbiegają się w czasie i przestrzeni i wówczas traumatycznie oddziałują w sposób skomasowany, czego przykładem jest chociażby sytuacja społeczności zamieszkujących rejony konfliktów (okupacja palestyńskich ziem przez Izrael czy brak własnej państwowości u Kurdów). Ten ostatni aspekt jest wyeksponowany m.in. w twórczości Hiwy K – irackiego artysty o kurdyjskim pochodzeniu – który w swoich pracach odnosi się do tragedii swojej społeczności. Jego *Dzwon* (2015) jest artefaktem odlanym ze złomu pozostawionego przez wojsko podczas konfliktu w Iraku.

Rezerwuar tożsamościowych doświadczeń spowodowanych efektem społecznej Różnicy jest ciągle daleki od zamknięcia, a liczne traumatyczne jego reperkusje (bezdomność, rasizm, nietolerancja, seksizm, przemoc) reprezentują kondycję człowieka, w którego życiu scenariusz piszą strach i opresja, i z wolna pryskają iluzje bezpieczeństwa. Lustro służące postrzeżeniu i doświadczeniu „prawdy" w wykluczonym, zranionym i/lub represjonowanym podmiocie – jak się wydaje – można jednak odnaleźć nie na jednym – jak dowodzi Hal Foster[67] – ale na dwóch poziomach. Autor *Powrotu Realnego* nie docenia rangi traumy zbiorowej, będącej efektem społecznej Różnicy (wykluczeni ze względu na odmienność rasową, preferencje seksualne i polityczne, status majątkowy, zawodowy czy finansowy, itp.). Foster w swojej książce przede wszystkim koncentruje się na indywidualnej traumie, związanej z funkcjonowaniem naszej jednostkowej cielesności. Ta ostatnia – bezsprzecznie i rzeczywiście – jest fundamentalną dla podmiotu instancją. Bo przecież, kiedy traci się zaufanie do świata i ludzi, ostatni (i ostateczny) bastion „prawdy" można odnaleźć właśnie „w traumatycznym lub abiektalnym podmiocie, w chorym lub rannym ciele. Z pewnością stanowi ono swoisty katalog świadectw prawdy, zeznań składanych przeciw władzy"[68].

W każdym z omawianych tu przypadków przepracowanie traumy i redefinicja podmiotu odbywa się poprzez ponowne odzyskanie sfery *symboliczności*. Służyć temu mogą zarówno praktyki terapeutyczne, jak i sublimacyjne strategie wykorzystujące artykulację lęku oraz traumy w codziennej, zrytualizowanej aktywności (np. w religii albo sztuce). Jednocześnie, co niezwykle istotne, ich nazwanie i zawierzenie im, może stać się *katharsis*, zaś podmiot ma szansę wnieść w swoją tożsamość wszelkie doświadczenia wynikłe z kryzysu i pobytu w sferze *semiotycznego*.

Jest rzeczą symptomatyczną, że najważniejsze (bo graniczne) doświadczenia dla procesu (de)konstruowania tożsamości mają swój początek i kres w szpitalach, hospicjach bądź w miejscach wyizolowanych. Zarówno przychodzimy na świat, jak i umieramy, w odosobnionych

67 Tamże, s. 196.

68 Tamże.

sterylnych enklawach, gdzie z reguły oderwani od środowiska i rodziny przeżywamy swe osobiste traumy. W ciągu życia pobyt w zakładach leczniczych także zazwyczaj wiąże się z zaburzeniami, jakim podlega nasze ciało oraz cielesność.

Wymienione tutaj przykłady zbiorowych bądź indywidualnych lęków, a w tym te spowodowane czynnikami zewnętrznymi (społecznymi), jak i te o charakterze *stricte* endogennym, niezależnie od ich oceny, zawsze są źródłem i przyczyną nowego redefiniowania tożsamości przez podmiot, który niejako odradza się „po śmierci". Trauma nie jest zatem samą negatywnością, gdyż „nowa" tożsamość podmiotu jest wzbogacona o doświadczenia wynikłe z jej „poprzednich" wcieleń. Tworzona na nowo historia podmiotu jest więc narracją skonstruowaną, co prawda, na niegdysiejszym „upadku", ale równocześnie poparta późniejszym „wzlotem". Jest to – można powiedzieć – inicjacja i opowieść skonstruowana w oparciu o powtórzone spięcie z Realnym i wobec Realnego. Ten repetytywny trop znajdujemy już u Freuda, a później kontynuowany jest również u Lacana, Derridy i Deleuze'a. „Traumatyzujące spotkanie z realnym – pisze Agata Bielik-Robson – nie utrwala się w postaci wyraźnego znaku, a jedynie uobecnia zawsze później w powtórzeniu, które dopiero wtedy nadaje temu spotkaniu charakter znakowy, symboliczny, [zatem] nie ma żadnego powodu, by nastawać na ***pierwotność*** owej traumy: repetycja jest czymś pierwszym, ponieważ to dopiero dzięki niej spotkanie to może zaistnieć dla psyche"[69]. Reasumując – wszystko odbywa się zgodnie z ideą *nachträglich* sformułowaną po raz pierwszy przez Freuda tzw. zasadą opóźnionego działania.

Dyskurs traumy jest dyskursem nieuniknionym, bo w ostateczności każda kultura (i każda tożsamość) „jest źródłem cierpień" (Freud), a ponowoczesność – z jej niepewnością i wieloznacznością (Bauman) – w tej mierze jeszcze bardziej podwaja stawkę. Nic zatem dziwnego, że cała poststrukturalistyczna krytyka skupiła się na tematyce podmiotu, licytując jego status, wstawiając go w cudzysłów czy nawet próbując go uśmiercić. Z kolei ten dukt myślenia – w istocie – stanowi już tylko repetycję o wiele bardziej zdecydowanego, można powiedzieć, fundamentalnego podważenia tegoż podmiotu, jakie miało miejsce w słynnym kazaniu Buddy dla Pięciu Ascetów, wygłoszonym w 528 r. p.n.e. w Parku Gazeli (Sarnath), niedaleko Varanasi, zwanym *Kazaniem o Wprawieniu w Ruch Koła Dharmy*, gdzie Budda Siakjamuni oznajmił cztery szlachetne prawdy o cierpieniu, o jego przyczynie, ustaniu i ścieżce prowadzącej do ustania cierpienia. Nauki te – w największym skrócie – sprowadzają się do tezy, iż traumatyczne

69 Cyt. za: A. Bielik-Robson, *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki*, [w:] http://www.kronos.org.pl/index.php?23275,379 (dostęp: lipiec 2017).

emocje, a więc wszystkie lęki i pożądania podmiotu, są iluzjami „ja", które w ten sposób konstruuje swoją iluzoryczną tożsamość. Zarazem mogą one być – jak to sugerował kiedyś Derrida – jednocześnie „chorobą" oraz „lekarstwem". Mogą bowiem stać się przyczyną śmierci albo... ponownego narodzenia podmiotu. W tym sensie – i nie tylko – jego status jest dualistyczny i dwuznaczny. Z jednej strony – nasze „ja" jest ustawicznie represjonowane, unifikowane i/lub wykluczane przez kulturę oraz „grane" i „mówione" przez język, z drugiej zaś – poprzez mechanizm opresji zostaje ono zidentyfikowane w traumie ciała. Ciało bowiem – w przeciwieństwie do języka – nie kłamie. W ten oto sposób prawda ponownie jawi się w traumatycznym podmiocie, gdyż – jak konkluduje Foster – „nie sposób zakwestionować traumy Innego. Można tylko w nią wierzyć, poddać się identyfikacji lub odmówić. W dyskursie prawdy podmiot jest zarazem zniesiony i uwznioślony. W ten magiczny sposób dyskurs traumy godzi dwa imperatywy naszej kultury: analizy dekonstrukcyjne i politykę tożsamości. To osobliwe odrodzenie autora, paradoksalny byt nieobecnego autorytetu, stanowi istotny zwrot we współczesnej sztuce, krytyce i polityce kulturowej"[70].

Spoglądając z tej perspektywy współczesny człowiek niczym nie różni się od krzyczącego podmiotu na słynnym obrazie Edwarda Muncha. Lęk i potrzeba transgresji nie są kulturowymi wynalazkami (po)nowoczesności, ponieważ cały ich potencjał oraz energia biorą się z ciała i cielesności. Co interesujące – poszukiwanie prawdy w traumatycznym (transgresyjnym) doświadczeniu „wewnętrznym" możemy znaleźć już u Georgesa Bataille'a – jednego z najczęściej obok Fryderyka Nietzschego cytowanych antenatów postmodernistycznego dyskursu. W jego pismach problematyka erotyzmu, lęku oraz bólu sprzęga się wzajemnie i zasadza na dyskursie ciała.

Problematyka traumy we współczesnej sztuce jest eksplorowana i artykułowana na wiele sposobów, począwszy od kontekstualnych sugestii, a skończywszy na parcelacji toposu w mięsności ciała podmiotu. Towarzyszące jej lęki i bojaźń – paradoksalnie – mogą jednak stać się przyczynkiem do przepracowania depresji i melancholii, ale tylko wówczas, gdy próba rekonstrukcji podmiotu będzie odbywać się w oparciu o język. Jest to zatem restytucja na nowych zasadach, ponieważ podmiot *już* wie, że jego forma jest pustką, ale – dzięki tej świadomości – może i potrafi nią grać i ocalać to, co (nie)szczęśliwie nie jest ani do ocalenia ani do wygrania.

70 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 197.

CZĘŚĆ IV

(Nie)obecna struktura tożsamości

1. Konwersja i rozproszenie tożsamości jednostkowych oraz zbiorowych

Tożsamość bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości jest dzisiaj perspektywą i fluktuacją zapośredniczonych historycznie i topograficznie kulturowych sensów. Stanowi – jak pisze Anthony Giddens – „trajektorię, której spójność jest uwarunkowana przez refleksyjne odwołanie do szerszego środowiska społecznego”[1]. Dlatego też istotnym konstruktem i gwarantem spajającym każdą taką strukturę jest wyselekcjonowana i intersubiektywnie akceptowana ideologia, która jednak – twierdzi Slavoj Žižek – musi posiadać „transideologiczne jądro”. Jest to zatem mutacja wspólnej wizji, pozwalającej danej społeczności wpisywać się w dynamikę określonego etnosu i jednocześnie odróżniać się od Innego. Trzeba w tym miejscu dodać, że integracja wokół takiego paradygmatu nie jest stała i niezmienna, gdyż – jak słusznie zauważa Thomas Eriksen[2] – kluczowe są w nim aktywne relacje i transfery zachodzące pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Stąd etniczność – w niejakim przeciwieństwie do klasycznej definicji narodu – nie stanowi produktu izolacji, lecz jest zdecydowanie bardziej otwarta na dialog i kulturową różnicę, a przy tym ma charakter zmienny i dynamiczny. Oczywiście nie zmienia to faktu, że przy konstruowaniu i identyfikowaniu tożsamości etnicznej zawsze istotne są arbitralnie powołane wyznaczniki, które – jak dowodzi twórca antropologii interpretatywnej, Clifford Geertz – kształtują „pierwotny charakter więzi wspólnoty: więź krwi, powinowactwo rasowe, język, przynależność do określonego terytorium, religia, obyczaje”[3].

Przedstawiony tu rodzaj antropologicznej narracji, mimo całej trafności diagnoz i postulatów, wydaje się jednak niepełny, jednostronny i powierzchowny. Znakomicie tę słabość punktuje Slavoj Žižek, który inspirując się spuścizną Freuda i Lacana, w swoich *Przekleństwach fantazji* (1998) dokonuje fundamentalnej dekonstrukcji „karmiącego się” symbolicznością mitu tożsamości i etniczności. Utrzymuje on, iż nie sposób zredukować etnosu do samej identyfikacji symbolicznej. Posługując się zatem terminologią psychoanalizy, Žižek zauważa, że poczucie więzi zawsze zasadza się na stosunku do „Rzeczy”, która jest artykulacją jakiegoś etnicznego (np. narodowego) fantazmatu. Owa Rzecz, przedstawiana nam jako „nasza Rzecz”, jest czymś dostępnym „tylko dla nas, jako coś, czego

1 A. Giddens, Nowoczesność *i tożsamość*, dz. cyt., s. 201.

2 Zob. Th. H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, przeł. B. Gutowska-Nowak, UJ, Kraków 2013.

3 C. Geertz, Local Knowledge: *Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, cyt. za: A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Elipsa, Warszawa 2003, s. 38.

«oni», inni, nie potrafią zrozumieć; niemniej jednak jest to coś, co jest przez «nich» stale zagrożone”[4] (nasze biesiady, rytuały, ceremonie, inicjacje itd.). Jej intersubiektywny charakter opiera się na przeświadczeniu, że wyznawana wiara jest podzielana przez pozostałych członków danej społeczności. Dlatego „stwierdzenie – «Wierzę w (narodową) Rzecz» jest równoznaczne z przekonaniem «Wierzę, że inni (członkowie mojej wspólnoty) wierzą w tę Rzecz»”[5], mimo oczywistej tautologii i semantycznej pustki tej konstatacji, która zakłada istnienie jakiegoś bytu na podstawie wiary w jego egzystencję; jest to wreszcie odwrócenie porządku przyczynowości. Ale oczywiście nie ma to znaczenia dla społecznego funkcjonowania Rzeczy, ponieważ stosunek do niej jest ustrukturyzowany za pomocą fantazji, czyli Lacanowskiej ucieleśnionej rozkoszy. W tym sensie dany etnos czy naród istnieje wyłącznie wówczas, gdy jego Rzecz (rozkosz) może materializować się w szeroko rozumianych praktykach i instytucjach społecznych, natomiast „podmioty danej wspólnoty etnicznej organizują swoją rozkosz za pośrednictwem narodowych mitów”[6].

Przyczyną rozbieżności etnosów nie jest więc tylko odmienny porządek symboliczny, ale przede wszystkim odmienny stosunek do Rzeczy (rozkoszy) i sposobu, w jaki jej doświadczamy i przeżywamy, a także awersja bądź wręcz nienawiść do rozkoszy w Innym. A skoro – jak wiemy już od Lacana – Inny jest tylko i wyłącznie Innym w moim wnętrzu, to jego rozkosz jest kradzieżą dokonaną na mojej rozkoszy. W rezultacie – dopowiada Žižek – „przypisując Innemu kradzież rozkoszy, ukrywamy tym samym traumatyczny fakt, że *nigdy nie posiadaliśmy tego, co rzekomo zostało nam ukradzione*” i dlatego „każda narodowość zbudowała sobie własną mitologię opowiadającą o tym, jak pozostałe narodowości okradają ją z żywotnych części rozkoszy, których posiadanie pozwoliłoby jej żyć w całej pełni”[7]. Egzemplarycznym przypadkiem tej aporii jest słynna już historia odbierania i przywracania francuskiego obywatelstwa Jacquesowi Derridzie podczas marionetkowych rządów Pétaina we Francji[8].

Jako pewną próbę wyjścia z impasu można potraktować propozycję Julii Kristevej, która w swoim studium *Nations without Nationalism*[9] (1993) postulowała „konfederację wrogości”. W książce tej, a także

4 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 57.

5 Tamże, s. 58.

6 Tamże, s. 60.

7 Tamże, s. 61.

8 Zob. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na świecie” 1998, nr 11–12, s. 39–40.

9 J. Kristeva, *Nations without Nationalism*, przeł. L. S. Roudiez, Columbia University Press, European Perspectives, New York 1993.

w poprzedzających ją esejach pt. *Etrangers à nous-memes*[10] (1988) francuska psychoanalityczka w interesujący sposób przenosi problematykę procesualnego podmiotu (*polylogue*) do przestrzeni intersubiektywności (narodu czy w ogóle społeczeństwa). Sugeruje ona, aby nie tylko nie zrywać z historyczną spuścizną Rewolucji Francuskiej i jej Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, ale również z całą rzeczywistością wojen, agresji i konfliktów, jakie miały miejsce od tamtej pory do dnia dzisiejszego, a które można – za Freudem – lokalizować w składowej, nieświadomej części ludzkiej psychiki.

Kristeva w zaproponowanym modelu pluralistycznej podmiotowości postuluje – mimo wszystko – kontrowersyjną wizję państwa, ponieważ opowiada się za strukturą, która jakkolwiek nie integruje Innego (np. imigranta) i respektuje jego Inność (odrębność etniczną, religijną itp.), to jednocześnie oczekuje od niego uszanowania Inności gospodarza. Tym samym – według filozofki – zagwarantowane są prawa do wolności osobistej, ocalone zostają wielogłos i różnorodność, afirmowane są heterogeniczność i odmienność, a zanegowane – rasizm i ksenofobia. Model ten jednak nie sprawdził się w praktyce życia codziennego i nie trzeba było długo czekać na jego oponentów. Włoska pisarka i dziennikarka, Oriana Fallaci w książce *Wściekłość i duma* (2001)[11] domagała się, by europejskie elity zrewidowały swój stosunek do islamskiej diaspory w Europie i dały jednoznaczny odpór związanym z nią ekstremizmom. Trzeba wszakże pamiętać, że stanowisko to było niewątpliwie podyktowane reakcją na dokonany przez Al Kaidę atak na Nowy Jork w 2001 r. i – oczywiście – nie było odosobnione na świecie. Tak czy owak, wielokulturowość – jak stwierdził Stuart Hall – stała się przyczynkiem do legitymizacji wewnętrznych granic i podziałów, a jednocześnie czynnikiem dynamizującym esencjonalistycznie interpretowaną tożsamość (etniczną, narodową, płciową, itd.)[12].

Zaprezentowane powyżej poglądy Kristevej i Fallaci są zupełnie nie koncyliacyjne i ilustrują raczej zasadniczą niełączność różnych *episteme* i *doksy* we współczesnym świecie. Co więcej – są one przypisane odmiennym ideologiom i tożsamościom, których doświadczenia nie scalają się, gdyż *de facto* znajdują się w stanie globalnego rozproszenia.

Stan semiotycznego rozchwiania ma dziś charakter permanentny i jest dystynktywny dla współczesności, bowiem „rozproszona tożsamość – jak pisze Aleksandra Kunce – rozgrywana jest w kontekście chaosu, przypadku, strzępów zdarzeń, fragmentów", i koniec końców – owo

10 Zob. J. Kristeva, *Etrangers a nous-memes*, Fayard, Paris, 1988.

11 Zob. O. Fallaci, *Wściekłość i duma*, przeł. Krzysztof Hejwowski, Cyklady, Warszawa 2003.

12 Zob. St. Hall, *Introduction: Who Needs Identity?*, [w:] *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall, Paul du Gay (red) London: Sage 1996.

„rozproszenie naprowadza raczej na nieprzystawalność do czegoś, nieodzwierciedlanie czegoś, jak i niepewność żadnego ze swych stwierdzeń o nieadekwatności”[13].

2. Kontekstualność projektów tożsamościowych

Kształtowanie się „Ja”, a w dalszej perspektywie konstruowanie popartego autorefleksją wizerunku tożsamościowego, jest procesem, który większość socjologów, psychologów społecznych i antropologów kultury tematyzuje i analizuje głównie pod kątem towarzyszących człowiekowi uwarunkowań społeczno-kulturowych. Rozwój osobowości („Ja” niezależne i „Ja” współzależne) oraz stopniowe artykułowanie się tożsamości najczęściej rozpatrywane są w kontekście czasoprzestrzeni oraz kulturowych realiów, w jakich żyje konkretna jednostka w określonej społeczności. Fazy rozwoju psychospołecznego są zatem zazwyczaj – jak czyni to m.in. Thomas Eriksen[14] – przedstawiane jako reperkusja i integracja refleksji nad dynamiką czasu oraz społecznych interakcji. Z kolei Margaret Mead w *Kulturze i tożsamości* akcentuje wagę problematyki funkcjonowania więzi i międzypokoleniowej wymiany doświadczeń (przyswojenie i „przepracowanie” kultury postfiguratywnej, konfiguratywnej i prefiguratywnej)[15].

Zarysowany powyżej typ optyki wydaje się być dzisiaj bardzo upowszechniony i niekiedy faworyzowany, co może zaskakiwać ze względu na jednostronność podobnych rozważań, w których niewiele miejsca poświęca się problematyce okresu prenatalnego oraz ontogenezy, które co najmniej w równej mierze determinują konstytuowanie się zarówno cielesności jak i podmiotowości jednostki. Aspekt ów staje się obecnie szczególnie doniosły i niebagatelny ze względu na rozwój współczesnych technologii medycznych; pozwalają one bowiem zaplanować już nie tylko płeć przyszłego dziecka (poprzez oddzielenie w probówce plemników żeńskich od męskich), ale również zaprogramować inteligencję, kolor oczu i włosów, a także posiąść wiedzę na temat potencjalnych przyszłych zagrożeń (choroby dziedziczne). Możliwości – jeśli jeszcze nie ingerowania w te komponenty, to jednak operowania w ramach ich opcjonalności – wynikają z postępów wiedzy medycznej i genetycznej.

Podejmowana przez kolejne pokolenia psychoanalityków problematyka tożsamościowa – na szczęście – nie omija szerokim łukiem tego, co biologiczne i fizjologiczne, gdyż zakres jej obserwacji i penetracji obejmuje

13 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, dz. cyt., s. 47.

14 Zob. E. H. Eriksen, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Rebis, Poznań 1997.

15 Por. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, J. Hołówka, PIW, Warszawa 1978.

m.in. szeroko rozumiany aspekt ciała i cielesności, w tym zwłaszcza kontekst płci – zarówno tej kulturowej jak biologicznej. Pionierem takiego podejścia jest tu bez wątpienia Zygmunt Freud, który jako pierwszy, badając tematykę płci i seksualności, przekroczył przypisany jej biologiczny determinizm. Tezy te później rozwinął bądź zredefiniował Jacques Lacan, jakkolwiek nadal dowodził on, że płeć biologiczna (*sex*) ma charakter predyskursywny, zaś płeć kulturowa (*gender*) jest wtórna[16]. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak napisała Anna Nasiłowska – „postawienie problemu płci jest niewątpliwie zasługą psychoanalizy"[17].

Refleksja genderowa przybrała na sile wraz z popularyzacją myśli feministycznej z jednej strony, zaś pojawianiem się strukturalizmu – z drugiej. Jednak dopiero wraz z dyskursem postfeministycznym ujawniła się z całą mocą kulturowa relatywizacja „różnicy seksualnej", co jest w przeważającej mierze zasługą Luce Irigaray i Judith Butler. Zdaniem autorki *Uwikłanych w płeć*[18] wszelkie wcześniejsze kulturowe opisy płci były zapośredniczone przez patriarchalny język – z jego arbitralnymi przeświadczeniami i historyczną aparaturą pojęciową. Butler analizuje różnicę płci i tożsamość przez pryzmat znaczenia i przypisanych im kodów językowych, które – według niej – są konstytuowane przez różnicę, w relacji do tego, co zewnętrzne (Inne).

Paradoksalnie – w tym samym czasie w świecie nauk biologicznych grupa badaczy konsoliduje się wokół nowego paradygmatu, który odzwierciedla redukcjonizm genetyczny i faworyzuje czynnik behawioralny. Ten ostatni sugeruje rozpatrywanie zachowania człowieka w oparciu o dane biochemiczne i genetyczne, nie bacząc na fakt, że genetyka determinuje jedynie pewien zakres predyspozycji. Postulat tak redukcjonistycznie rozumianego determinizmu – zgodnie z którym genotyp całkowicie określa fenotyp[19] – okazał się w istocie politycznym gestem wykluczenia a nie faktem czysto naukowym i w rezultacie nie znalazł on zrozumienia wśród przedstawicieli innych nauk i dyscyplin pokrewnych. Świadczy o tym zresztą dobitnie popularność kolejnego już paradygmatu wiedzy, jaki proponuje współczesna biologia molekularna[20]. Zgodnie z jej, opartymi na doświadczeniach laboratoryjnych, tezami należy postrzegać

16 Rozróżnienia na płeć biologiczną i kulturową we współczesnym dyskursie dokonała Rhoda Unger w 1979 r.; zob. R. Unger, *Toward a Redefinition of Sex and Gender*, „American Psychologist" 1979, no. 34, s. 1085–94.

17 A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4 s. 133.

18 Por. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, KP, Warszawa 2008, s. 262.

19 Zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.

20 Zob. S. Bullock, S. Rose, *Chemia życia*, przeł. G. Abgarowicz, WN-T, Warszawa 1993.

świat wszystkich żywych organizmów jako złożony kompleks funkcjonujący kontekstualnie i relatywnie. Jednocześnie tak interpretowany model rozwoju organizmów sugeruje procesualną sieć relacji i współzależności w skali mikro i makro na wszystkich etapach rozwoju życia. W podobnym tonie wypowiadają się też rzecznicy i zwolennicy tzw. filozofii wieczystej, która nawiązuje do tradycji idealistycznych i metafizycznych, będąc w gruncie rzeczy próbą stworzenia teorii filozofii i psychologii integralnej. Ta ostatnia – zdaniem – Kena Wilbera[21] – miałaby stanowić połączenie behawioryzmu, psychoanalizy oraz psychologii humanistycznej i transpersonalnej.

W świetle powyższego widać jak na dłoni, że dla badania podmiotowości i tożsamości, które są powiązane z całym ogromem zjawisk konstytuujących rzeczywistość jednostki, przydatne wydają się dyskursy zarówno analityczne jak i syntetyczne, ściśle naukowe i *stricte* humanistyczne. Człowiek bowiem żyje i realizuje się jako podmiot w kontekście materialnym i niematerialnym. Takie holistyczne podejście nie jest zresztą niczym nowym. Na rangę współzależności rzeczy zwracał już uwagę wybitny filozof i architekt antyku, Witruwiusz, który konstatował, ze skoro „przyroda w ten sposób stworzyła ciało ludzkie, że jego członki są proporcjonalne do całej postaci, słuszna wydaje się zasada starożytnych, aby także w budowlach stosunek poszczególnych członów odpowiadał całości"[22].

Nie mniej istotna jest też ranga i funkcja uwarunkowań makrospołecznych. Tematyka ta stała się istotnym elementem koncepcji Ruth Benedict, której *Wzory kultury* (1934) były krokiem milowym antropologii kulturowej. Według amerykańskiej badaczki społeczeństwo „nigdy nie jest całością, którą można by oddzielić od składających się na nią jednostek. Żadna jednostka nie może osiągnąć nawet progu swych możliwości bez kultury, w której partycypuje. I odwrotnie, żadna cywilizacja nie zawiera ani jednego składnika, który w ostatecznej analizie nie byłby wkładem jakiejś jednostki"[23].

Specyfiką świata ponowoczesnego jest przeniesienie tak interpretowanej sfery współzależności z rzeczywistości realnej do wirtualnej. Definiowane niegdyś przez Giddensa „wybory i sektory stylów życia"[24] mają swoje zastosowanie zarówno w „realu", jak w świecie gier komputerowych czy w Internecie. Ich uczestnicy i partycypatorzy wcielają

21 Zob. K. Wilber, *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, przeł. H. Smagacz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2000.

22 Witruwiusz, *Dziesięć ksiąg o architekturze*, przeł. K. Kumaniecki, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybrał i oprac. J. Białostocki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 60.

23 R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Muza, Warszawa 1999, s. 311.

24 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 118.

się w nowe tożsamości, które nie bez powodu noszą nazwę „awatarów" (od sanskryckiego słowa *avatāra*) w hinduizmie oznaczających wcielenia bóstw. Awatary, chociaż reprezentują podmioty rzeczywistych uczestników, jako fenomeny są wirtualnymi fantazmatami (niekiedy także postaciami generowanymi przez oprogramowanie producenta). Konsekwencją tej transgresji jest sytuacja, w której – jak zauważa hiszpański socjolog, Manuel Castells – „aktorzy społeczni na podstawie jakichkolwiek dostępnych im materiałów kulturowych budują nową tożsamość, która przedefiniowuje ich pozycję w społeczeństwie, i w ten sposób usiłują dokonać przekształcenia całej struktury społecznej"[25]. Co istotne – mamy tutaj do czynienia z konstrukcją w procesie, w której tożsamości nie otrzymuje się, ale buduje ją w oparciu o już istniejące podglebie kulturowe, miksując sfragmentaryzowane elementy, aby połączyć je za pośrednictwem „niejednorodnego asamblażu kulturemów stających się uniwersalnymi przedmiotami myślenia"[26].

W ten oto sposób tożsamość aktualizuje się jako figura wyłącznie tymczasowa i mozaikowa, permanentnie rekontekstualizowana i reinterpretowana, pozostawiająca za sobą dotychczasowe „maski" i niegdysiejszy kontekst. Ten bowiem – jak pisze Aleksandra Kunce – „jest sam dla siebie. Żyje własnym życiem. Uniezależnia się"[27].

3. Palimpsestowość i intertekstualność jako *modus operandi* we współczesnych strategiach tożsamościowych

W kulturach przednowoczesnych wielkie narracje były źródłami autorytetów, które stabilizowały potencjalne ruchy odśrodkowe, zaś ich aksjologia w większym lub mniejszym stopniu przenikała do tożsamości zbiorowych i jednostkowych. W epoce ponowoczesności mamy już (tylko) sytuację ich rozmnożenia, przy czym część spośród nich przestała pełnić rolę arbitra i jedynie – jak dowodzi Giddens – „pretenduje do rangi autorytetu"[28]. Zjawisku temu towarzyszy fragmentacja dotąd obowiązujących doktryn i przekonań, których potencjał i znaczenie coraz bardziej uzależnione są od kontekstu i *parergonu*, jaki z nimi sąsiaduje. W takim

25 M. Castells, Power of Identity: *The Information Age: Economy, Society and Culture*, *Blackwell*, Oxford 1997, cyt. za: D. Barney, Społeczeństwo sieci, przeł. M. Fronia, Sic!, Warszawa 2008, s. 171.

26 A. Moles, E. Rohmer, *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, „Bulletin de Micropsychologie" 1996, no 28-29.

27 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, dz. cyt., s. 103.

28 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 260.

świecie – nietrudno się domyślić – „jednostka ma tyle tożsamości, ile istnieje różnych kontekstów interakcji”[29].

W efekcie dekoncentracji idei centrum każdy element znaczący tożsamościowej narracji podlega nomadycznej dystrybucji. Nomos, jakkolwiek ciągle pozostaje aparatem strukturyzującym przestrzenie rzeczywistości, to jednak „podmioty funkcjonujące w owych przestrzeniach posiadają i konstruują swe własne nomosy, zależnie od swych oczekiwań, lęków, pragnień”[30]. I dlatego wydaje się, że dla ponowoczesnej kondycji dystynktywny jest właśnie deleuzjański nomadyczny *nomos* „bez własności, wydzielonego terytorium ani miary. Tutaj nie ma już rozdzielania przedmiotu pozostającego do podziału, jest raczej repartycja tych, którzy się rozdzielają w nieograniczonej otwartej przestrzeni, a przynajmniej w przestrzeni bez wyraźnych granic”[31]. Literacką egzemplifikacją tej wizji jest Pentezylea – zobrazowane przez włoskiego pisarza, Italo Calvino, miasto, które „jest tylko własną peryferią, a jej śródmieście jest wszędzie”[32].

Deleuze i Guattari określają podobną przestrzeń jako kłącze (*rhizome*)[33] – heterogeniczny, rizomorficzny obszar i system (w opozycji do homogenicznego *logosu*); jego istotą jest procesualność, relacyjność i kontekstualność – a zatem rodzaj uprzestrzennionego „domu” nomadów. Tożsamość sfery przedstawienia, podobnie jak zamieszkujących ją podmiotów, jest rozproszona i wielowarstwowa. Możemy tu zatem mówić o efekcie palimpsestu. Na szkatułkowość takiej konstrukcji tożsamościowej składają się figury wyobraźni (matryce wizualne podmiotu), które przez całe życie są strukturyzowane przez język. W domenie tej ma miejsce permanentne emitowanie (kreowanie bądź cytowanie) obcych i własnych tekstów, gdyż nawet świat „poza tekstem” – jak za Ludwikiem Wittgensteinem[34] zauważa Stephen A. Tyler – „budowany jest przy użyciu konwencji tekstualnych”[35]. Niemal ten sam rodzaj retoryki prezentuje wspomniany wcześniej Calvino, który w jednym z wykładów amerykańskich zapytuje „kimże jest każdy z nas, jeśli nie wypadkową nabytych

29 Tamże, s. 255.

30 G. Kubiński, *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri,* Elipsa, Warszawa 2011, s. 26.

31 G. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s.74.

32 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Collegium Columbinum, Kraków 2005, s. 135.

33 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B, Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3; G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiac plateau*, przeł. M. Herer, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

34 „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata” – teza 5.6, [w:] L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa 2004.

35 S. Tyler, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World (Rhetoric of Human Sciences),* University of Wisconsin Press, Madison 1987, s. 91.

doświadczeń, informacji, lektur, wyobrażeń? Życie każdego człowieka jest encyklopedią, biblioteką, inwentarzem przedmiotów, zbiorem rozmaitych stylistyk, gdzie wszystko nieustannie może podlegać przemieszczaniu i porządkowaniu na wszelkie możliwe sposoby"[36].

I rzeczywiście – Calvino trafia w samo sedno; istnieje bowiem daleka współzależność między zdecentrowanym podmiotem a zjawiskiem tekstualności, którego komponenty we współczesnym świecie ewoluowały od wymiaru pojedynczego tekstu do inter – i hipertekstu kultury w ogólności. Należy tutaj dodać, że przez samo pojęcie intertekstualności rozumiemy „płynny" zespól własności każdego kulturowego tekstu. Termin ten spopularyzowali Tzvetan Todorov i Julia Kristeva w nawiązaniu do pochodzących z lat 20. XX w. prac Michaiła Bachtina, podejmujących zagadnienie dialogiczności wypowiedzi literackiej. Rosyjski literaturoznawca dokonał wówczas klasyfikacji gatunków literackich na monologowe i dialogowe, przy czym w szczególności zainteresował się tymi drugimi, jako „odbijającymi" nie tylko wypowiedzi samego autora, ale także nasycone ideologicznie głosy (cytaty), zaczerpnięte z przestrzeni społecznej; Bachtin określił je jako tendencje dośrodkowe i odśrodkowe. Te ostatnie – co niezwykle dla nas istotne – zmierzają do polifonii językowej i światopoglądowej[37]. W praktyce oznacza to aktywne współwystępowanie w dziele wielości cytatów, przytoczeń, heterogenicznego i obcego żywiołu oraz wiążących je wzajemnie relacji. Bachtin twierdził nie bez słuszności, że „nie istnieje wypowiedź izolowana. [...] Wypowiedź stanowi tylko ogniwo łańcucha i nie może być badana w oderwaniu od niego. Między wypowiedziami zawiązują się relacje, których nie da się określić ani mechanicznie ani lingwistycznie"[38].

Kończąc ten wątek, trzeba zaznaczyć, że autor *Słowa w powieści* w swoich pracach koncentrował się wyłącznie na dialogiczności w obrębie jednego tekstu, natomiast Kristeva zastosowała jego koncepcję w odniesieniu do osobnych, acz dialogizujących ze sobą tekstów[39], co pozwoliło jej mówić o intertekstualności. Kategoria ta – jak pisze Robert Nycz – obejmuje problematykę: „ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «archi-tekstów» (reguł gatunkowych, norm

36 I. Calvino, *Wykłady amerykańskie,* przeł. A. Wasilewska, Volumen, Gdańsk-Warszawa 1996, s. 109.

37 Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki,* przeł. W. Grajewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982.

38 M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 481.

39 J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść,* przeł. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura,* red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983, s. 349–418.

stylistyczno-wypowiedzeniowych) wśród uczestników procesu komunikacyjnego"40. Z historycznego punktu widzenia strategie intertekstualne możemy dostrzec już w pierwszych pracach realizowanych techniką montażu (niem. *Einsatzbild*), na przykład na obrazach *Madonna w girlandzie* (1608) Jana Brueghla i Hendricka van Balena w *Alegorii wzroku* (1617, 1620) Petera Paula Rubensa i Jana Brueghla Starszego[41]. Z kolei na przełomie XIX i XX w. modus ów przenika sztukę począwszy od modernizmu Maneta, van Gogha i Picassa, jak i ma miejsce w literaturze, czego dowodzi twórczość Joyce'a, Prousta czy Musila.

Dalsze rozwinięcie Kristevowskiego modusu dynamicznej dialogowości i ujęcie go w ramach ogólnokulturowej intertekstualności pozyskuje swoją kontynuację w rozmaitych postaciach pojęciowych – m.in. w środowisku Tel Quel (inspirującego się także Lacanowskim modelem relacji podmiot – porządek symboliczny), w pismach Jacquesa Derridy[42] czy Rolanda Barthes'a[43] z jednej strony, a z drugiej – w jej antropologicznym aspekcie – u Stephena A. Tylera[44] oraz Jamesa Clifforda. W interesującym dla mnie przypadku Clifforda[45] rozpad monologicznego autorytetu etnograficznego uwidacznia się m.in. w szczegółowym niekiedy rozpisaniu głosów i ról na autora, informatorów, tłumacza. W tym kontekście nader ciekawie prezentuje się koncepcja Michała Pawła Markowskiego, który w *Efekcie inskrypcji* dowodzi, że także monolog zakłada Innego „nawet wówczas, gdy inny to tylko inny «ja», «ja» w roli innego, «ja» w podwójnej roli: nadawcy i odbiorcy. Między tymi dwoma rolami, między mną i innym (nawet jeśli jestem mim ja sam) pojawia się rozsunięcie uniemożliwiające jakąkolwiek pełnię tożsamości"[46].

Hybrydalny twór tożsamości nie posiada zatem statusu osobności i zawieszenia – nie jest raz na zawsze ustanowionym i wyodrębnionym „dziełem" posiadającym ustabilizowane znaczenia, lecz hipertekstem ciągle konstruującym i destruującym *signifié*, które podlega grze

40 R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy.* Cyt. za: R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 2; Zob. także: M. Phister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik literacki", 1986, z. 4, s. 183–189.

41 Więcej na ten temat w: V. I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, dz. cyt., s. 103–106.

42 Zob. J. Derrida: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999.

43 Zob. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, WL, Kraków 1992, t. IV, cz. II, s. 198.

44 Zob. S. Tyler, *Ethnography, Intertextuality, and the End of Description*, „American Journal of Semiotics" 1984, no. 3–4, s. 83–98.

45 Zob. J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą*, przeł. J. Iracka i S. Sikora, KR, Warszawa 2000, s. 29–64

46 M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Bydgoszcz 1997, s. 326.

bezustannych przekształceń. Procesowi temu nieodrodnie towarzyszy przemoc pozostawiających *ślad* znaków.

Wszystkie egzemplifikowane tu wcześniej warianty multi – i intertekstualności są jednocześnie obszarami intensywnego ścierania się w obrębie konstrukcji tożsamościowej. W językowej grze podmiotu ustawicznie zderzają się bowiem i zacierają granice między tekstami; tym samym rezerwuar „Ja" jest permanentnie „podmywany" przez Innego, który z *zewnątrz* wdziera się doń za pośrednictwem – by użyć sformułowania Mirona Białoszewskiego – polifonicznych „szumów, zlepów, ciągów"[47], przetrząsając *wewnętrzność* „Ja", i burząc tym samym jego stabilność oraz cenzus, a zatem także – tożsamość. W rezultacie podmiot jest swoistym palimpsestem zawierającym różne topologiczne przestrzenie i ulega on rozwibrowaniu podczas transferu tekstualnych elementów świata zewnętrznego, co sprawia, że *Wnętrze* i *Zewnętrze* przez cały czas wzajemnie się określają i definiują, ale jednocześnie tworzą nowy (dez)integralny porządek.

Styczność tę wyraziście unaocznia Jean Starobinski, kiedy pisze, że „Powierzchnia kontaktu między zewnętrzem a wnętrzem – membrana, błona skóry, itp. – jest miejscem wymiany, przystosowania, miejscem uchwytnych sygnałów, lecz także konfliktów i starć. Wzajemne punkty oparcia to obszar przejściowy: moja skóra należy już do tego, co na zewnątrz, ale horyzont, który ogarniam wzrokiem, przestrzeń, w której się poruszam, są w jakiś sposób moje. Zewnętrzność otacza mnie, ale przywłaszczam sobie moje okolice, powietrze i pożywienie przenikają mnie, ale ciało zachowuje z nich to, co mu potrzebne"[48].

Projekt tożsamościowy to – jak widać – eksploracja i infiltracja *wnętrza* oraz *zewnętrza* (języka, medium, czasoprzestrzeni). Ponieważ dyskurs ten nie jest zapośredniczony przez ideę centrum i peryferii, nie ma w nim też oscylowania ku wertykalności, zmierza on czy też wolno dryfuje na planie synchronii we wszystkich kierunkach równocześnie. Penetracja zarówno przedsięwziętego języka, co samej widzialności, wiąże się z wyjściem poza opokę podmiotu (a faktycznie z jego rozproszeniem) i wskazuje na *zewnętrze*, które go kwestionuje. Wyłaniający się w takiej sytuacji dyskurs – sugeruje Foucault w swoim eseju *Myśl zewnętrza* – „pojawia się bez konkluzji i bez obrazu, bez prawdy i teatru, bez dowodu, bez maski, bez potwierdzenia, wolny od jakiegokolwiek centrum, uwolniony od ojczyzny,

47 Zob. M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1989.

48 J. Starobinski, *Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*, przeł. M. Ochab, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, WM, Gdańsk, 1986, t. II, s. 105.

[...] jednak ustanawia własną przestrzeń jako zewnętrze, ku któremu, spoza którego mówi"[49].

Wykoncypowany w dyskursie *zewnętrza* projekt *wnętrza* staje się – jak sugeruje Gilles Deleuze – „jedynie fałdem zewnętrza"[50] czy też – jak proponuje Jonathan Culler – można go postrzegać jako „zawinięte do wewnątrz kieszenie zewnętrzności"[51]. Tak czy owak – Foucault i Derrida dekonstruują i w rezultacie przełamują dualistyczny układ wnętrza i zewnętrza. W przypadku Deleuze'a krytyka ta idzie jeszcze dalej, gdyż – jak zauważa Bogdan Banasiak – „Deleuzjańska nomadyczna maszyna wojenna, kłącze obejmujące dzięki ruchom deterytorializacji i reterytorializacji zarówno tekst, jak i świat [...] jawi się jako ujęcie znacznie bardziej jednolite i konsekwentne niż Derridiańskie przedsięwzięcie, będące w istocie restytuowaniem czystej wewnętrzności. Toteż w ramach dekonstrukcji opozycja «wnętrze/zewnętrze» nie tyle zostaje zakwestionowana czy uchylona, ile zewnętrze ulega ścisłemu zrelacjonowaniu, ów fałd zostaje «rozprasowany»"[52].

W tej perspektywie „pisanie" projektu tożsamościowego przypomina proces pisania „dzieła" – Barthesowskie *écriture* jako wszechogarniająca, „połyskująca tkanina ulotnych źródeł"[53], *fading* głosów, które mogą się dzielić i – mimo to – nadal pozostawać niekończącym się *pisaniem*. I chyba dlatego też niejednokrotnie pisze się dziś o brulionowym charakterze tożsamości, gdyż podlega ona ustawicznej sensotwórczej pracy i nigdy nie jest domknięta, a – co za tym idzie – nic nie przesądza o jej ostatecznym kształcie; jak wiadomo – nie przewiduje tego protokół „dzieła otwartego", które mimo że w danej chwili może wydawać się „ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom"[54]. Poza tym – jak zauważa Umberto Eco – chociaż „struktura jest modelem – ontologicznie rzecz biorąc – *ona nie istnieje*. [...] *W każdym wypadku Struktura jest nieobecna*"[55].

49 M. Foucault, *Myśl zewnętrza*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura*, dz. cyt., s.180.

50 G. Deleuze, *Foucault,* przeł. M. Gusin, WNDSWE TWP, Wrocław 2004, s. 124.

51 J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich.* (red.) R. Nycz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s.353.

52 B. Banasiak, *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*, „Nowa Krytyka" VIII 2006, http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article24 (dostęp: lipiec 2017).

53 Por. R. Barthes, S/Z, dz. cyt., s. 77.

54 U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego,* przeł. J. Gałuszka, [w:] tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 26.

55 U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, s. 350.

W tej sytuacji jest niejakim paradoksem fakt, że mimo istnienia semantycznej pustki „struktury" współczesnego podmiotu – jak napisał Michel Houellebecq – „Mapa jest bardziej interesująca od terytorium"[56]...

4. Kombinatoryka, przygodność i aleatoryka tożsamościowego *bricolage'u*

Temporalność projektu tożsamościowego jest zdeterminowana jego efemerycznością i procesualnością. Oba te czynniki naruszają składnię i konstrukcję Tego Samego, tworzą różnicę i językowe fałdy w tożsamościowym dyskursie, co w konsekwencji zawsze unicestwia jednoznaczność sensu na rzecz polisemii. Znaczenie i kształt tożsamości wyłania się więc z różnicy, która aktywizuje się podczas realizacji tożsamościowego projektu, a jednocześnie w procesie jego artykułowania w przestrzeni intersubiektywności podlega ona kolejnym fluktuacjom. Dlatego trudno tu mówić o klasycznym konstruowaniu jej „postaci". Zamiast ostrego konturowania swych „imion" własnych – tożsamość tworzy wielką i otwartą figurę, która – powtórzmy za Barthes'em – „może oscylować między dwiema [lub wieloma – R.L.] rolami, nie posiadając poza tym ruchem żadnego sensu, gdyż jej miejsce znajduje się poza czasem biograficznym (poza chronologią): struktura symboliczna jest całkowicie odwracalna: można ją odczytywać we wszystkich kierunkach"[57]. Stąd też w sferze czystego przedstawienia tożsamość obrazuje także przygodność języka, który poprzez zastosowane i matrycowane tautologie „Ja" uzmysławia jeszcze bardziej grę śladów i strugi figur.

Projekt tożsamościowy jest zatem – siłą rzeczy – przypadkowy oraz przygodny, bowiem – jak zauważa Bauman – „żadna tożsamo...ść nie jest skamieniała ani dana raz na zawsze. Każdą trzeba budować, i to bez ustanku, i wciąż na nowo"[58]. Dlatego można powiedzieć – posługując się nomenklaturą zaczerpniętą z *Myśli nieoswojonej* Claude'a Lévi-Straussa (1962) – iż stanowi on rodzaj antropologicznego *bricolage'u*. Według francuskiego strukturalisty i etnologa *bricolage* to wyraz mitotwórczej aktywności społeczeństwa, posiłkującego się zasobem gotowych i podręcznych elementów, które „niestrudzenie rozmieszcza i przemieszcza, aby odkryć ich sens"[59]. Strategia ta – według Lévi-Straussa – to jednocześnie

56 M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, W.A.B., Warszawa 2011, s. 70.

57 R. Barthes R, S/Z, dz. cyt., s. 105.

58 Z. Bauman, *Wśród nas nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym świecie* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Humaniora, Poznań 1997, s. 156.

59 C. Lévi-Strauss. *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 39.

„konstrukcja i destrukcja”[60], a więc możemy powiedzieć, że jest to odmiana intertekstu i palimpsestu czy – jak by powiedział autor *Finnegans Wake* – typowa *work in progress*.

Schemat tożsamościowej tranzytywności znakomicie ilustruje przechodniość twarzy opisana przez Rainera Marię Rilkego. W autobiograficznych *Pamiętnikach Malte-Lauridsa Bridgge'a* (1910) czytamy, że „Jest moc ludzi, ale jeszcze znacznie więcej twarzy, bo każdy ma kilka. Są ludzie, co jedną twarz noszą latami,, naturalnie twarz się zużywa” i „rozłazi się jak rękawiczki noszone w podróży”[61]. Tak zarysowane postaci są pogrążone w „narracyjnym lunatyzmie”, będącym – według Alexandre'a Gefena – strategią pisarską, dzięki której „«Ja» samodefiniuje się [...] systematycznie nie jako substancjalna jednostka, lecz jako to, co fizycy kwantowi nazwaliby «funkcją falową», więzią, której realność jest wyłącznie probalistyczna”[62]. Innymi słowy – podmiot podlega szerokiemu oddziaływaniu i zmienności elementów czasoprzestrzennych.

Zmienność uwarunkowań społecznych człowieka, a także tendencja różnych instytucji do odgórnego narzucania rozmaitych standardów tożsamościowych, sprawia także, że jednostka musi bezustannie dokonywać strategicznych wyborów. W zalewie mass-medialnych sugestii, reklam i postulatów z jednej strony, a własnych zasobów genealogicznych i biograficznych – z drugiej, tożsamość podmiotu jest ustawicznie wystawiana na próbę i szwank, zmuszona jest bowiem albo do kontestowania narzucanych jej treści kulturowych albo – co zdarza się nie mniej często – decyduje się konformistycznie do nich dostosowywać. Niekiedy w takich sytuacjach strach bądź lęk przed niezrealizowaniem społecznych zobowiązań może prowadzić do ukształtowania się tak zwanego „autorytarnego konformizmu”. A wówczas – jak pisze Erich Fromm – „Jednostka przestaje być sobą; w pełni adaptuje ten rodzaj osobowości, który oferują jej wzory kulturowe, dzięki temu staje się zupełnie podobna do innych, taka, jaką ci inni spodziewają się ją zobaczyć. [...] Mechanizm ten można porównać z ochronną barwą, jaką przybierają niektóre zwierzęta. Tak dalece upodabniają się do otoczenia, że z trudem można je odróżnić”[63].

Ten rodzaj ucieczki od wolności jest – niestety – zafałszowaną afirmacją zafałszowanej tożsamości. To artykulacja oportunistycznej i koniunkturalnej kombinatoryki, która przysłoniła tożsamościową przygodność i potencjalną otwartość podmiotu.

60 Tamże, s. 32.

61 R. M. Rilke, *Malte: pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 19.

62 A. Gefen, *O syndromie majaczeniowo-onirycznym*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, „Literatura na świecie” 2015, nr 7–8, s. 272.

63 E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 180.

5. (Post)cielesna (de)terytorializacja tożsamości w czasach posthumanizmu

Posthumanizm – jako pojęcie – został wprowadzony do kulturowego dyskursu przez Ihaba Hassana, który już w latach 70. pisał, że „Musimy [...] zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może właśnie dobiegać końca, bowiem humanizm przeobraża się w coś, co musimy bezradnie nazwać posthumanizmem"[64]. Jakkolwiek od tamtej pory minęły ledwie cztery dekady, obecnie w kulturowym dyskursie współegzystuje wiele posthumanistycznych narracji, przy czym nietrudno w ich obrębie rozróżnić dwa wiodące stanowiska. Jedno zasadza się na kontestowaniu tradycyjnego humanizmu z jego przywiązaniem do antropocentryzmu, androcentryzmu i zdystansowanym stosunkiem do natury, drugie natomiast sprzyja mariażowi człowieka z nowymi bio- i cybertechnologiami. Na ich antypodach mieści się krytyczny posthumanizm, który – według Moniki Bakke – „nie uznaje wielkich hierarchicznych podziałów, takich jak natura/kultura, człowiek/maszyna, człowiek/zwierzę itp., i nie charakteryzuje się ani technofilią jak transhumanizm, ani technofobią jak neoliberalny biokonserwatyzm. W obszarze posthumanizmu krytycznego poszukuje się [...] przede wszystkim pozytywnych i produktywnych sposobów zrównoważonego współistnienia ludzi, nie-ludzkiego życia oraz maszyn"[65].

Postępujący rozwój genetyki, biomedycyny, biocybernetyki i technologii cyfrowych podważył jednak niekwestionowane w społeczeństwach przednowoczesnych podziały i rozkłady ról, jakie definiowały to, co ludzkie i to, co przynależne do świata fauny i flory, a wreszcie zniósł on dystans pomiędzy człowiekiem a maszyną, doprowadzając w rezultacie do podważenia statusu podmiotu/przedmiotu „wytworzonego" i „urodzonego"[66]. Mimo wcale nie nielicznych oponentów tych tendencji, nie brakuje dziś na świecie jej gorących zwolenników, o czym najlepiej świadczy fakt, że że w 2001 r. Światowa Organizacja Transhumanistyczna ogłosiła *Deklarację Transhumanizmu*.

Brzemienną w skutki zmianę postrzegania ciała i związanego z nim procesu konstytuowania się podmiotowości przynosi trzecia fala feminizmu. Postfeminizm bowiem w ich opisie i analizie zawiesza patriarchalny, dualistyczny i konturowy podział na to, co kobiece i męskie, proponując

64 I. Hassan, *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture*?, w: M. Benamou, C. Caramello, (eds.): *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison 1977, s. 212.

65 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 21–22.

66 Zob. E. Graham, *Representations of the Post/human Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Univeristy Press, Manchester 2002, s. 1.

w zamian nową, już post-genderową mapę pojęciową z takimi terminami i metaforami, jak „trzecia płeć" *(third gender)* w tekstach Monique Wittig[67] czy „performatywność płci" (*gender performativity*) u Judith Butler[68].

Postfeministyczna narracja godzi w modernistyczny mit esencjalizmu i obiektywizmu w postrzeganiu fenomenu płci oraz cielesności, aprobując za to dynamiczność, różnorodność i zmienność. Judith Butler w swojej książce *Uwikłani w płeć,* uważanej za egzemplaryczną dla teorii queer, dowodzi, że permanentne powtarzanie w całych okresach życia stereotypowych i najczęściej zrytualizowanych zachowań (aktów performatywnych) przypisuje człowiekowi określone role płciowe i tożsamościowe. Gender jest więc produktem i rezultatem zakodowanych w języku przeświadczeń o tym, co jest normatywne (męskie albo kobiece), przy czym w klasycznej kulturze patriarchalnej są one zawsze jakościami antytetycznymi i antynomicznymi. Co istotne – zarówno płeć kulturowa (gender) jak i płeć biologiczna (sex) – według Butler – mają charakter przygodny i kulturowy, bowiem są powiązane z danym kontekstem czasoprzestrzennym.

Oczywiście – nie mniej istotnym aspektem identyfikacyjnych dylematów jest procesualność matrycy tożsamościowej, której struktura nie jest ustalona raz na zawsze i bywa, że podlega „rozmyciu" bądź przemieszczeniom w tak zwanej strefie „pomiędzy". Obszar *in between* nie dotyczy jedynie obrzeży terytorialnych, ale również pogranicza stanów świadomości i aktów tożsamościowych podmiotu. Stawanie się, kontekstualność i nomadyczność takiej podmiotowości jest przedmiotem zainteresowania Rosi Braidotti, która analizuje tożsamość zaangażowaną również w nomadyczne relacje „poza-ludzkie"[69]. W tym kontekście przyjmuje ona, iż należy analizować i interpretować ciało także w odniesieniu do jego związków z otaczającym nas światem przedmiotów oraz towarzyszącym nam osprzętowaniu i oprogramowaniu, z którymi utożsamiamy się z racji upodobań, zainteresowań i predylekcji.

Nie dziwi zatem, że tak Rosi Braidotti[70] jak Donna Haraway[71] w swoich tekstach krytycznych posługują się nagminnie nomenklaturą „cyborga" i „techno-ciała". Z historycznego punktu widzenia „cyborg" – jako termin oznaczający po prostu „cybernetyczny organizm" – pojawił się w dyskursie około 1960 r. Został on wówczas użyty przez Manfreda Clynesa (neurofi-

67 Zob. M. Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston 1992.

68 Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

69 Zob. R. Braidotti, *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Polity Press, Oxford 1991, s. 276.

70 Zob. R. Braidotti: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, MA Polity, Malden 2002, s. 224.

71 Zob. D. Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.

zjolog) i Nathana Kline'a (psychiatra), którzy w swoich badaniach naukowych zajmowali się możliwością wygenerowania cyber-organizmów dla potrzeb astronautyki[72]. Naturalnie – nie mniej ważne jest też zastosowanie niektórych technologii cybernetycznych w przemyśle protetycznym.

Amerykańska biolożka i filozofka Donna Haraway, która jest autorką spektakularnego *Manifestu cyborgów (A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1985), dowodzi, że cyborg jest nie tylko integracją człowieka z maszyną, ale – co najważniejsze – stanowi on zerwanie z binarnością płci i – jako taki – dekonstruuje mit ontologicznej czystości człowieka, który może teraz łączyć się również ze sferą nieorganiczną. Nowe technologie – według Haraway – „całkowicie zamazały granicę pomiędzy naturalnością a sztucznością, umysłem i ciałem, samorozwojem i zewnętrzną ingerencją, jak też wiele innych rozróżnień, które stosowano zwykle do organizmów i maszyn. Nasze maszyny są niepokojąco żywotne, a my sami – przerażająco bezwładni"[73].

Wszystko to niesie z sobą wiążące konsekwencje dla funkcjonowania naszej podmiotowości. W świecie post-biologicznym zmienia się bowiem również – jak słusznie konkluduje Ryszard Kluszczyński – „charakter ludzkiej tożsamości, która przybiera formę otwartą, przyjmuje postać zmiennego procesu. Nowe technologie stają się rozszerzeniami, przedłużeniami ludzkiego ciała i jako takie wpływają na kształt tożsamości"[74].

72 Więcej na ten temat w: A. Ćwikiel, *Cyborg: pomiędzy automatem a autonomią,* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku,* (red.) A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans-Humana, Wydawnictwo Trans Humana Białystok 1998.

73 D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych,* przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1, s. 53.

74 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów,* Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 75–76.

CZĘŚĆ V

Funkcje i strategie artystycznej tożsamości

1. Pomiędzy fikcją a biografią, czyli mitologizacja dyskursu genealogicznego artysty

W posthistorycznym świecie ewokacja i artykulacja pamięci napotyka na mnożące się przeciwności, wątpliwości oraz obiekcje. Żyjemy już od dawna w realiach zredefiniowanej i procesualnej podmiotowości, której nie jest w stanie zamknąć ani opisać jedna narracja. Reaktywowany, mimo to, dyskurs pamięci nie reprodukuje pożądanej niewinności, przezroczystości i jednokierunkowości. Przeciwnie – jego własności podlegają polisemii i rozplenieniu. Ewa Rewers w swojej książce *Post-Polis* wyróżnia aż trzy właściwości tego dyskursu. „Należą do nich: 1). rozmnożenie oraz rozwarstwienie różnych strategii pamięci prowadzące do nakładania się na siebie, interferowania i współistnienia różnych jej modeli i praktyk; 2). przejście od ujmowania pamięci i zapomnienia jako doświadczeń egzystencjalnych do interpretowania ich jako rodzaju doświadczenia kulturowego; 3). zastosowanie wobec pamięci jako doświadczenia kulturowego tych samych perspektyw poznawczych, jakie stosuje się wobec zjawisk kulturowych w danym czasie, a więc – na przełomie xx i xxi w. – w perspektywie transkulturowej”[1].

Obecny dziś dyskurs pamięci w sztuce współczesnej nie służy archeologii ani rekonstrukcji egzystencjalnych wydarzeń. Przytłaczającą większość artystycznych realizacji, które reflektują problematykę (auto)biografii oraz historii (zarówno tej jednostkowej jak i zbiorowej), koncentruje się na badaniu związków pomiędzy sferą reprezentacji a subiektywnym doświadczeniem podmiotu. Stąd dyskurs tego rodzaju jest przede wszystkim właśnie narracją genealogiczną, o której Foucault wzmiankuje, iż jest to „analiza pochodzenia”, która „zwraca się ku miejscu, w którym krzyżują się ciało i historia. Musi pokazywać ciało do cna napiętnowane historią i historię rujnującą ciało”[2], a – co więcej – wiedzy tej próbuje „doszukiwać się w przygodności”[3].

Modelowym przykładem twórczości, w której biografia artysty staje się i mitem założycielskim i „znakiem przestankowym” przedsięwziętego języka oraz medium, jest spuścizna Josepha Beuysa. Jego współudział w nazistowskiej agresji Niemiec na Europę (jako pilot Luftwaffe walczył m.in. na Krymie, gdzie kierowany przezeń samolot został strącony, a on

1 E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 182.

2 M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 113, 120.

3 M. Foucault, *Czym jest Oświecenie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka*, dz.. cyt., s. 289.

sam rzekomo uratowany przez Tatarów zimą 1944 r.) sprawił, że traumatyczne wojenne doświadczenia artysty stały się punktem odniesienia dla zreprezentowania i „uleczenia" ciała „napiętnowanego przez historię". W większości prac, zarówno obiektowych, jak i w działaniach performatywnych, Beuys niemal przez całe życie odwoływał się do tej topiki i używał form oraz materiałów kontekstualnie przywołujących krymski epizod. Niekiedy – jak w przypadku performansu *Eurasia. Symfonia Syberyjska 1963/32* (1966) – symbolika ta była niemal jednoznaczna, w innych przypadkach – jedynie sugestywna i aluzyjna. I jakkolwiek nie ma dziś przekonujących dowodów na to, że wojenne opowieści o ocaleniu Beuysa pokrywają się z rzeczywistością, a nawet wręcz są dowody na mitografię i konfabulację artysty[4], to jednak siła ich narracji czyni tę twórczość jednym z najważniejszych świadectw minionej epoki[5].

Relacja pomiędzy historią, biografią i tożsamością jest również jednym z wiodących tematów twórczości Christiana Boltanskiego. Ten francuski artysta, pochodzący z rodziny korsykańsko-rosyjskiej o żydowskich korzeniach, która ukrywała się przed nazistami przez cały okres wojny, chociaż w swoich pracach, powstałych już na wiele lat po holokauście, nie nawiązywał wprost do tamtych wydarzeń, to jednak najwyraźniej widać w nich echo odreagowywanej traumy. Świadczy o tym m.in. fakt, że dominantą minimalistycznych prac Boltanskiego jest właśnie ewokacja pamięci (zbiorowej lub jednostkowej), a także śmierć, przemijanie oraz dzieciństwo (*Monument-Odessa*, 1989; *El Caso*, 1988; *Le Club Mickey*,1991). Boltanski w swoich projektach najczęściej posługuje się medium fotografii oraz instalacją, które w realizacji często przybierają formę przypominającą średniowieczne ołtarzyki wotywne. Istotną częścią jego twórczości są również wydawnictwa książkowe i albumowe. W jednym z nich artysta zreprodukował dziesięć fotografii dziecka sygnowanych podpisami: „Christian w wieku lat 8" albo „Christian w wieku lat 10". W rzeczywistości jednak mamy tu do czynienia z ikonograficzną konfabulacją, bowiem jedynie na ostatniej fotografii widniała podobizna artysty, podczas gdy pozostałe zdjęcia przedstawiały inne osoby. Zabieg ten dowodzi, że rzeczywistą intencją artysty jest to, aby jego prace więcej konotowały i mniej denotowały. Sam to zresztą przyznaje w rozmowie ze Stuartem Morganem, kiedy mówi: „Jeżeli [...] moja twórczość dotyczy dzieciństwa, to nie dlatego, że interesuje mnie dzieciństwo, ale dlatego, że jest to ta część nas, która

4 Zob. M. Rosenthal, *Joseph Beuys: Staging Sculpture*, [w:] *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, The Menil Collection Houston, with The Tate Publishing, Houston and London 2004, s. 10.

5 Więcej na temat twórczości Beuysa piszę w rozdziale: *II 2.6 Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa*.

najwcześniej umiera. Wszyscy jesteśmy martwymi dziećmi”[6]. Z drugiej znów strony, mimo że artysta wielokrotnie podkreślał, iż „Wspomnienia z dzieciństwa są czymś bardzo ważnym, [...] one nas konstruują”[7], to jednak w jego interpretacji jest to idea służąca remitologizacji, co potwierdza fakt włączenia do sztuki obcych biografii oraz zdjęć, tworzących rodzaj intersubiektywnego *bricolage'u*. Oczywiście, nie jest to przypadek odosobniony, bowiem podobnego zabiegu dokonuje francuski noblista, Patrick Modiano, który konstruuje na poły fikcyjną tożsamość bohaterki swojej powieści w oparciu o fotografię i kilka drobnych faktów biograficznych jednej z dziecięcych ofiar holokaustu (*Dora Bruder*, 1997).

Tematyka pamięci i tożsamości jest immanentnie wpisana także w twórczość wybitnego polskiego artysty, Mirosława Bałki. Zgoła symbolicznego wymiaru nabiera jego praca dyplomowa – *Pamiątka Pierwszej Komunii Świętej* (1985). Jest to rzeźba przedstawiająca chłopca w komunijnym ubraniu, opierającego się o stół, na którym wyścielany jest biały obrus z fotografią artysty. Praca odnosi się do podwójnej inicjacji w życiu Bałki – momentu włączenia go do katolickiej wspólnoty wyznaniowej oraz uzyskania dyplomu na uczelni artystycznej, co stanowiło rodzaj inicjacji i sprawdzianu z dojrzałości. Doświadczenie to posiadało jednocześnie nader opresyjny ryt, na co zwraca uwagę sam artysta, który w rozmowie z Bożeną Czubak wyznaje: „Podczas dyplomu stawałem, czy wręcz byłem wypychany przed jakąś komisję, która miała zadecydować, czy jestem przygotowany do wykonywania zawodu artysty. Podczas komunii chodziło o przyznanie mi prawa do posiadania własnych grzechów. W obu przypadkach byłem poddawany jakiejś weryfikacji”[8].

W dziełach powstałych w kolejnych latach problematyka tożsamości jest realizowana przez Bałkę już w nieco szerszym kontekście i dotyczy także genealogii miejsca. Tak było m.in. na wystawie *Around 21°15'00''E 52°06'17''N + GO-GO (1985–2001)* w warszawskiej Zachęcie (2001), na której artysta w jednej części galerii, posługując się współrzędnymi geograficznymi, zrekonstruował topografię domu rodzinnego w formie betonowych obiektów odtwarzających kubaturę budynku, natomiast w drugiej – jako aneks pt. *GO-GO (1985–2001)* – zaprezentował wykonane przez swojego ojca (będącego z zawodu kamieniarzem) lastrykowe nagrobki odnoszące się do tytułów i czasu trwania wszystkich jego wystaw indywidualnych.

6 *Mały Christian. Wywiad z Christianem Boltanskim*, w: S. Morgan, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, przeł. E. Mikina, Wyd. Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1977, s. 167.

7 *Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*, Magdalena Dziubińska rozmawia z Christianem Boltanskim, „Zwierciadło” 2011, nr 6, s.13.

8 *Każdy chłopiec boi się inaczej*, z Mirosławem Bałką rozmawia Bożena Czubak, „Magazyn sztuki” 1998, nr 19, cyt. za: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_1.htm (dostęp: lipiec 2017)

Tematyka dzieciństwa jest często powracającym motywem poszczególnych rzeźb oraz lejtmotywem projektów wystawienniczych Piotra Kurki (np. *Psalm*, Sektor I, Katowice, 2004). Poznański artysta podejmuje się w nich, jak określił to kiedyś Marek Wasilewski, „estetycznej kolonizacji przeszłości”[9]. W centrum i na peryferiach imaginarium Kurki, które rozpościera się między tym, co realne i nierealne, w barokowym *entourage'u* i minimalistycznym kontekście, rozgrywa się synchronicznie mitologizacja pamięci i remitologizacja obrazu dzieciństwa. Jego potencjalną i domniemaną niewinność przenika jednak groza ostatecznych, niekiedy eschatologicznych doświadczeń.

Rejestrowanie i utrwalanie nietrwałości ludzkiego ciała, które staje się efemeryczną matrycą (jak niegdyś twarz zmarłego w rzymskiej tradycji masek pośmiertnych) jest dość rozpowszechnioną praktyką w sztuce XX w., ale rzadko nabiera takiego autentyzmu, dramatyzmu i ekspresyjności, jak miało to miejsce w twórczości Aliny Szapocznikow. Jej seria odlewów pełnej postaci bądź samej twarzy czy torsu (najpierw własnego, a później także syna Piotra; *Zielnik*, od 1964), była ujmującą i eskapistyczną próbą uobecnienia tego, co wkrótce miało stać się niewidzialne w obliczu postępującej choroby nowotworowej i zbliżającej się śmierci. W tym kontekście warto przypomnieć też twórczość Rachel Whiteread, która zanim zajęła się realizacją postminimalistycznych odlewów przestrzeni czy przedmiotów codziennego użytku, również wykonywała odlewy swojego ciała.

Genealogia i trauma cielesności w konfesyjnym, a równocześnie ekshibicjonistycznym, wymiarze jest ważnym motywem wczesnych prac Tracey Emin, związanej ze środowiskiem Young British Artists. Angielska artystka w swojej pierwszej publicznie zaprezentowanej instalacji *Wszyscy, z którymi spałam od 1963 do 1995 r.* (South London Gallery, 1995) przytoczyła – nie bez ekshibicjonizmu – wyimki swojej (para)miłosnej (auto) biografii. Praca ta jest klasycznym *ready-made*, składającym się z namiotu i wyszytej na nim listy 120 osób, z którymi Emin spała w przeciągu swojego życia. Są to imiona i nazwiska m.in. członków jej rodziny, przyjaciół, kochanków, a także dwóch zarodków, które poddała aborcji. Na podłodze namiotu znalazł się też wyszyty napis „With Myself, Always Myself, Never Forgetting”[10]. Kolejną pracą, równie szokującą i odsłaniającą kulisy intymności, było *Moje łóżko* (1998) – instalacja zbudowana z łoża, pokrytego wymiętą pościelą oraz porozrzucanymi parafernaliami (rajstopy, bielizna, tampony, prezerwatywy, butelka po wódce itp.). Dzieło to niemal

9 M. Wasilewski, *Próba do tekstu o twórczości Piotra Kurki*, w: tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, dz. cyt., s. 147.

10 Zob. M. Merck, *Bedtime*, w: *The Art of Tracey Emin*, (ed.) M. Merck, Ch. Townsend, London 2000, s. 121.

natychmiast stało się przedmiotem medialnej debaty na temat dopuszczalnych granic upubliczniania sfery prywatności prze artyst(k)ę.

Jakkolwiek twórczość Tracey Emin ma swoich licznych naśladowców, mieści się ona w szerszym spektrum tematycznym. Ekstremizm wizualny i szok antropologiczny jest bowiem cechą wielu prac powstałych w dwóch ostatnich dekadach xx w., żeby tylko wymienić oleodruki Jeffa Koonsa z cyklu *Made in Heaven* (1990) (portretujące życie seksualne artysty z jego ówczesną żoną Iloną Staller, bardziej znaną w branży pornograficznej jako Cicciolina), czy zdjęcia Elke Krystufek, fotografującej „świat po orgii", w którym austriacka artystka przybierała pozy charakterystyczne dla modelek „Playboya" i „Hustlera". W podobnym nurcie mieści się także twórczość japońskiego fotografa, Nobuyoshiego Arakiego, którego często oskarża się o narcyzm i upowszechnianie pornografii. Chociaż artysta ten znany jest przede wszystkim ze swoich prac bazujących na kontaminacji różnych motywów erotycznych, na uwagę zasługują również jego cykle fotograficzne poświęcone rodzinnemu miastu – Tokio, a także niezwykle intymny i poruszający album *Podróż sentymentalna/Podróż zimowa* (1971–1990). Pierwsza część tej książki zawiera zdjęcia wykonane podczas podróży poślubnej spędzonej z żoną Yōko, natomiast druga składa się z fotografii obrazujących ostatnie dni nieuleczalnie chorej małżonki Arakiego.

Na antypodach tak rozumianego weryzmu i realizmu w twórczości Sophie Calle relatywizacja historii indywidualnej i fikcjonalizacja „źródeł" nabiera charakteru totalnego. Mimo że francuska artystka wywodzi się z rodziny o polsko-żydowskich korzeniach, próżno szukać w jej pracach podobnych – dzisiaj już w sztuce nagminnych – odwołań. Calle w swoich postkonceptualnych projektach zajmuje się przede wszystkim nie tyle rejestracją, co kreacją i konfabulacją swojej (auto)biografii. Jako tworzywa używa życia i otaczającej rzeczywistości. Znaczna część jej projektów jest rozpisana na całe miesiące bądź lata, które dzielą moment pojawienia się idei, następnie okres jej materializacji i wreszcie czas prezentacji. Prace artystki zazwyczaj mają charakter subwersywnych performansów, które są później prezentowane w formie dokumentacji fotograficznej, tekstualnej oraz wideo. Na przykład – w 1980 r., w ramach projektu *Śpiący* (*Les Dormeurs*), Calle zapraszała do własnego mieszkania znajomych oraz przypadkowo spotkane osoby, z którymi spędziła osiem dni w łóżku i co godzinę ich fotografowała. Trzeba dodać, że sztuka tej artystki jest w dużej mierze artykulacją jej voyeurystycznych i nomadycznych inklinacji, czego dowodzi chociażby projekt *Cień* (*The Shadow*, 1981–2001), podczas którego matka – na prośbę artystki – zatrudniła prywatnego detektywa, aby

ten śledził córkę i zdał relację z jej życia[11]. W 1983 r. Calle sama podjęła się śledzenia anonimowego i przypadkowego mężczyzny, za którym udała się aż do Wenecji. Projekt ten, pt. *Suita wenecka* (*La Suite Vénitienne*), artystka zaprezentowała w formie fotograficznej relacji popartej sprawozdaniami ze swojego śledztwa w roku 1988. Podobny charakter miały *The Hotel Room(s)* (1981), kiedy Calle zatrudniła się jako sprzątaczka w hotelu, aby móc obserwować i dokumentować wynajęte przez turystów pokoje wraz z ich (nie)uporządkowaniem i pozostawionymi przedmiotami osobistymi. Francuska artystka w niektórych swoich dziełach jest bardziej narratorką, w innych znów bohaterką, ale zdarza się – jak w *Douleur exquise* (2003) – gdy obie te role nakładają się. W tym bowiem akurat przypadku Calle zdecydowała się postawić na skrajny ekshibicjonizm. Artystka – po rozstaniu z ukochaną osobą – udała się w podróż (przez Rosję i Chiny) do Japonii i zdawała innym relację o „najboleśniejszym dniu w swoim życiu", w zamian wysłuchując opowieści podobnej treści. Projekt ten został później zaprezentowany w formie zdjęć oraz tekstów, zaś rozwinięciem jego koncepcji była rozbudowana wystawa *Take Care of Yourself*, zorganizowana we francuskim pawilonie na weneckim Biennale w 2007 r.

Na marginesie warto dodać, że Paul Auster, wybitny amerykański pisarz oraz reżyser, zwrócił się do Sophie Calle z zapytaniem, czy może wykorzystać w swojej powieści *Lewiatan* (*Leviathan*, 1992) niektóre pomysły narracyjne artystki. Auster uzyskał zgodę i w rezultacie jedna z postaci jego powieści, Maria, jest autorką prac łączących medium fotografii z tekstem[12]. Co więcej – Calle po opublikowaniu książki na tyle utożsamiła się z bohaterką Austera, że sama zdecydowała wcielić się w „literacką" Marię i wykonała serię fotografii inspirowanych wątkami powieściowego pierwowzoru. Niezależnie od tego oboje pracowali też nad wspólną książką pt. *Sophie Calle, Double Game* (2007)[13].

Intrygującym przykładem mistyfikacji i identyfikacji był prezentowany w Zamku Ujazdowskim w Warszawie (2011)[14] projekt izraelskiego artysty, Roee Rosen'a, w którym podjął się on „udostępnienia" dzieł Justine Frank – belgijskiej artystki związanej z ruchem dadaistycznym. Rosen nie tylko powołał ją do życia, ale przez 8 lat skrupulatnie kreował jej biografię i „dzieła"; miała ona rzekomo napisać kontrowersyjną książkę pt. *Sweet Sweat*, zamieszkać w kibucu, po czym w 1943 r. zaginąć. Rosen nawet

11 Niemal w tym samym czasie analogiczny projekt powtórzył polski artysta, Oskar Dawicki (*O*, 2002).

12 Por. P. Auster, *Léviathan*, Actes Sud, Paris 1993, s. 84–93.

13 Zob. S. Calle, *Sophie Calle, Double Game*, Contributor P. Auster, Violette Editions, London 2007.

14 Kuratorem warszawskiej wystawy Roee Rosena pt. *The Dynamic Dead* był Stach Szabłowski.

sfingował o niej filmowy dokument i otrzymał dofinansowanie projektu z belgijskiego ministerstwa kultury.

Procedura reaktywacji historii (i) pamięci w perspektywie ponowoczesności najczęściej rozporządza – jako rekonstrukcyjnym *modusem operandi* – strategią ironii, pastiszu i nostalgizacji. Dowodzą tego dzieła tak wybitne, jak filmy Petera Greenawaya (*Pillow Book*, 1996) i Quentina Tarantino (*Bękarty wojny*, 2009), a także powieści Georges'a Pereca (*Życie instrukcja obsługi*, 1978) oraz Joe'ego Brainarda (*I remember*, 1975). Są to barokowe struktury i emotywne mozaiki, w których czas i retrospekcja odgrywają fundamentalną rolę. W sztukach wizualnych projektami równie monumentalnymi – co odmiennymi – są *Time Capsules* Andy'ego Warhola oraz *1965/1–∞* (1965–2011) Romana Opałki. W przypadku amerykańskiego artysty mamy do czynienia z dziełem na wskroś kolekcjonerskim. Warhol bowiem od 1974 r. aż do śmierci zbierał i odkładał rozmaite bibeloty (zaproszenia, listy, rachunki, kartki pocztowe, wycinki prasowe, fotografie), które umieszczał w kartonowych pudłach (jest ich około 610). Stanowią one rodzaj dzieła, sztambucha i „kapsuły czasu", będąc dziś nieocenionym przedmiotem badań nad życiem i twórczością Warhola. Natomiast projekt Opałki jest ewidentnie odmienny; stanowił on próbę konwersji estetyki na filozoficzną antropologię, a zarazem był implozją malarstwa i usiłowaniem zobrazowania czasu i ludzkiej egzystencji, która zmierza do „mentalnej pustki"[15].

Projekty, zarówno Warhola jak i Opałki, w sposób oczywisty wykraczają poza wąsko interpretowaną tematykę jednostkowej pamięci i poruszają rejestry (nie)pamięci wypartej, utajonej czy kolektywnej. Należy przy tym podkreślić, że obszary sztuki reprezentującej ikonografię pamięci zbiorowej nie są narracją wyłącznie odwzorowującą udokumentowane bądź zapamiętane fakty i wydarzenia, ponieważ artystyczny proces samopoznania – zgodnie z psychoanalizą – sięga poprzez introspekcję niejednokrotnie do treści właśnie zapomnianych czy też nieświadomie wypartych. Wagę tego aspektu akcentuje m.in. Jean Starobinski, który zaznacza, że „Wszelka wiedza o sobie jest więc z konieczności anamnezą, przypomnieniem. I odwrotnie, anamneza jest równoznaczna z rozpoznaniem głębokich warstw (często porównywanych do warstw geologicznych) teraźniejszej osoby"[16]. Proces ten przeziera albo w sferze czysto wizualnej albo też odczytujemy go w sferze koncepcyjnej, symbolicznej i kontekstualnej. Może zatem uwidaczniać się w dziełach land artu, w których znajdujemy archetypiczne figury i struktury nawiązujące do prehistorycznych

15 Więcej na ten temat piszę w rozdziale: *II 3.4 Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70.*

16 J. Starobinski, *Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*, przeł. M. Ochab, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, WM, Gdańsk, 1986, t. II, s. 96.

form i budowli (np. u Richarda Longa czy Michaela Heizera), lub w dionizyjskich rytuałach przejścia w Teatrze Orgii Misteriów Hermanna Nitscha, czy też wreszcie odkrywamy go w języku i samoświadomości artystów. „Moja sztuka – powiedział kiedyś Andrzej Szewczyk w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim – liczy czterdzieści tysięcy lat. I jest jeden jedyny rdzeń, który ma różne postaci tylko. On ma różne postaci formalne czy fizyczne, ale rdzeń sztuki idzie przez sam środek jestestwa człowieka”[17].

Szewczyk w swojej późnej twórczości odwoływał się również do kultury bizantyjskiej i gotyku, o czym świadczą m.in. różne wersje jego instalacji *Biblioteka – Bazylika* (1984–1994). Konstrukcja tej pracy zasadza się na planie klasycznej trójnawowej bazyliki, w której istniało siedem przęseł. Podobnie rzecz się ma z projektem Zbigniewa Gostomskiego *Oikos* (2004), konotującym greckie pojęcie domu, świątyni i środowiska. Artysta ten opowiada się za wagą i ciągłością uniwersalnych wątków i figur wyobrażeniowych, które multiplikuje jako konstytutywne i rudymentarne matryce.

Opisany tu rodzaj archeologii i wizualizacji tego, co wirtualne (albo mentalne) pozyskuje dzisiaj wiele egzemplifikacji. Wspomniana wcześniej Rachel Whiteread jest autorką wiedeńskiego monumentu *Holocaust-Mahnmal* (2000)[18], poświęconego pamięci wymordowanych podczas holokaustu Żydów pochodzenia austriackiego. Rzeźba ta nawiązuje koncepcyjnie do idei biblioteki oraz księgi, co jest – oczywiście – wyrazem utylitarnej symboliki; natomiast sama artystka – i to jest godne podkreślenia – ukrywa się za minimalistyczną formą i odciska przeszłość w bryle, którą można interpretować – co zresztą sugeruje Rosalind Krauss – jako urzeczywistnienie, „bezmiejscowości, bezdomności, całkowitej utraty miejsca”[19].

Whiteread jest również autorką rzeźb bazujących na klasycznej technologii odlewu. Brytyjska artystka poszła jednak o krok dalej i zaczęła odwzorowywać całe (także prywatne) przestrzenie. W ten sposób powstała m.in. jej praca pt. *Duch* (1990), będąca odlewem zamieszkiwanego przez nią pokoju mieszkalnego. Dyskurs genealogiczny wpisuje się więc tutaj w problematykę tożsamościową; niekiedy dotyczy on bezpośrednio sytuacji samego podmiotu, innym znów razem ogniskuje się na miejscu lub czasie. Jednak dystynktywnym atrybutem prac Whiteread jest podejście artystki, która walory te niejednokrotnie traktuje komplementarnie. W *Duchu* zawarty jest szeroki rejestr emocji i wibracji, jakie towarzyszyły

17 *Rozmowy o sztuce. Jaromir Jedliński rozmawia z Andrzejem Szewczykiem*, [w:] *Andrzej Szewczyk. Calamum in mente tinquebat*, kat.wyst., BWA, Katowice 1996, s. 10.

18 O pracy Rachel Whiteread zobacz też w: Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, przeł. A. Kunka, R. Muniak, A, Zeidler-Janiszewska, Officyna, Łódź 2010.

19 Zob. R. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 278.

Whiteread w życiu prywatnym. Autobiografia jest więc w tym wypadku nie tyle przeniesionym tautologicznie lub przekalkowanym „tekstem", ale raczej matrycą zmediatyzowaną przez stosowne osadzenie w przestrzeni i dobór zastosowanej materii. Stąd można domniemywać, że nie chodzi tu o dyskurs retrospekcji, ale aktywizację przeszłości jako pewnego typu kontinuum, ponieważ jest to opisanie pamięci, „która – jak wyznaje sama artystka – ma swój ciąg dalszy"[20].

Podobny typ antropologicznego podejścia do wpisanego w (auto) biografię czasu i miejsca spotykamy w *Pokrowcach na nieistniejące rzeczy* Zuzanny Janin. Są to instalacje typu *environment* – wystawiane przez artystkę w latach 1990 – 1997. Każda z nich wiąże się z jakąś opowieścią o domu *in statu nascendi.* Artystka odnosi je do jak najbardziej realnych sytuacji i sama komentuje to następująco: „Przez wiele lat tułałam się wręcz po Warszawie, i nie tylko, stale zmieniając miejsca zamieszkania. Kiedy zaczęłam tworzyć sztukę, przelałam w nią cały mój lęk o życie swoje i moich najbliższych, całą tę tymczasowość, niepewność, strach o jutro. Powstały puste pokoje-namioty, miejsca po meblach, pokrowce; wszystko to, co towarzyszy domowi niestabilnemu, domowi, który się opuszcza lub który sam jest w ruchu. [...] Są też jakby moimi autoportretami... Portretami przestrzeni prywatnych, nieraz bardzo intymnych"[21]. Pokrowce te zatem można odbierać jako wizualizację protokołu migracji i konstruowania jej toposów. Każda ich hipostaza stawała się remitologizacją przestrzeni – czyli terytorializacją „bezdomności" i „tymczasowości", a zarazem deterytorializacją przestrzeni domu. Wynajmowane mieszkania oraz pracownie – z racji ich przechodniości – wpisują się w antropologię hipernowoczesności, która – jak pisze Marc Augé – „wytwarza nie-miejsca, to znaczy przestrzenie same niebędące miejscami antropologicznymi, które – inaczej niż to się dzieje w nowoczesnościach Baudelaire'owskich – nie integrują dawnych miejsc. Świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się [...] punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu [...] w tymczasowości i efemeryczności". Dlatego „miejsca i nie-miejsca są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia; palimpsesty, w które bez przerwy wpisuje się pogmatwana gra tożsamości i relacji"[22].

Jest rzeczą wymowną, że tematyka pamięci, kontekstualizowanej wokół toposu „domu", nie posiada dziś w sztukach wizualnych rozlicznych

20 R. Whiteread, *British Pavilon XLVII Venice Biennale Catalogue*, rozmowa z Andrea Rose, cyt. za: M. Wasilewski, *Nieprzeprowadzona rozmowa z Rachel Whiteread*, [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, dz. cyt., s. 108.

21 *Zuzanna Janin*, kat. wyst., CSW, Warszawa, 2000, s. 102.

22 M. Augé, *Nie miejsca Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2012, s. 53–54.

egzemplifikacji. Do jednej z bardziej poruszających realizacji tego typu należy powstała w Berlinie praca Boltanskiego *The Missing House* (Grosshamburger Strasse, Berlin 1990), przygotowana na zbiorową wystawę z okazji zjednoczenia Niemiec. Francuski artysta w oparciu o dane personalne mieszkańców żydowskiej kamienicy, która została zniszczona podczas działań wojennych, zamontował na ścianach dwóch sąsiadujących budynków tabliczki z nazwiskami osób niegdyś zamieszkujących ów „brakujący dom". Pracą ideowo korespondującą z tym projektem jest także rzeźba Boltanskiego pt. *Memorial to Murdered Parliament Members 1933–1945* (1990), która znajduje się przed budynkiem niemieckiego Reichstagu.

Pamięć zbiorowa jest w sztuce tego francuskiego artysty bez wątpienia immanentnym elementem sensotwórczym. Stąd aspekt ten powtarza się w wielu inwariantnych pracach nawiązujących do problematyki holokaustu. Boltanski, podobnie jak niegdyś Warhol (zanim zaczął portretować sławnych, zamożnych ludzi i przerabiał zdjęcia z wypadków samochodowych, w których ginęły przypadkowe osoby) wykorzystywał w swoich projektach twarze anonimowych ludzi, którzy tylko dzięki temu zabiegowi mogli ocaleć w przestrzeni widzialności.

Należy dodać, że problematyka wydomowienia jest szczególnie mocno akcentowana przez palestyńską artystkę – Ahlam Shibli – w jej fotograficznych cyklach *Goter* (2003) i *Arab-al-Sbaih* (2007). Artystka artykułuje w nich, śmierć, alienację i wydomowienie, jakie mają miejsce w społeczności palestyńskiej, co jest egzemplifikowane przez eksponowane motywy ruin, opuszczonych domów oraz nekropolii.

Zgoła odmienną optykę prezentują dzieła artystów, którzy nie dopatrują się w przemijaniu uwarunkowań transcendentnych czy metafizycznych, ale przede wszystkim diagnozują czas i ewokują jego świadectwa z perspektywy *stricte* egzystencjalnej, jaką jest m.in. ludzka (ułomna) pamięć. W tym rzędzie mieści się m.in. instalacja Grzegorza Sztwiertni pt. *Ćwiczenia mnemotechniczne* (2005). Praca ta składa się z obrazu *1500 kalorii (Martwa natura)*, czerpiącego źródła z fotografii (przedstawiającej dzienną porcję żywnościową więźnia z obozu w Oświęcimiu, która wystarczyła, aby żyć, ale nie, aby przeżyć), a także obrazu *Liczenie kalorii* (ukazującego zaszyfrowaną informację dotycząca warunków żywieniowych więźniów), czterech *Obrazów naciąganych*, których format zmniejsza się stopniowo, oraz zestawu fotografii przedstawiających zaaranżowane wnętrze galerii. Całość instalacji najwyraźniej jest konstatacją dynamiki i fluktualności naszej percepcji a jednocześnie refleksją nad względnością pamięci i mechanizmami anamnezy. Instalacja ta zarazem rodzi pytanie o możliwość aktualizacji i dokumentalizacji przeszłości. Przywołane tu dzieła nie są wszakże ani retrospekcją ani reminiscencją, lecz raczej artykulacją naszego teraźniejszego postrzegania historii – w jej zbiorowym jak

i indywidualnym wymiarze. W tym też sensie nie są one próbą remitologizacji, ale dzieje się dokładnie na odwrót.

Podobny – jak się wydaje – problem podejmuje Mirosław Bałka w swoim wideoarcie zatytułowanym *I knew It Had 4 in It* (2008). Bezpośrednią inspiracją dla artysty był słynny dokument Claude'a Lanzmanna *Shoah* (1985), który jest jednym z najważniejszych świadectw holokaustu, mimo że francuski reżyser nie prezentuje w nim jakichkolwiek materiałów archiwalnych. *Shoah* to polifonia głosów – zderzone są w nim wypowiedzi i wspomnienia zarówno ocalonych, jak i świadków zbrodni oraz oprawców, a także pokazane są miejsca, w których dokonywano eksterminacji. W jednej z sekwencji filmu reżyser prowadzi rozmowę z Marthą Michelsohn, żoną niemieckiego nauczyciela w Chełmnie. Dochodzi w niej do następującej wymiany zdań:

Claude Lanzmann: Wiesz ilu Żydów tu stracono?
Martha Michelsohn: Cztery coś... 400 000... 40 000...
Claude Lanzmann: 400 000.
Martha Michelsohn: 400 000, tak. Wiedziałam, że była w tym czwórka.

W pracy *I knew It Had 4 in It* pojawia się nawiązanie do wspomnianej rozmowy Lanzmanna i Michelsohn. Artysta w swoim wideo dokonuje rytmicznych zbliżeń i oddaleń wydrukowanej na papierze cyfry *4*. Procedura zoomowania, pulsowania i zanikania staje się wizualnym odpowiednikiem ignorancji i relatywizmu miar oraz ocen. Algorytm ten pokazuje także, że zapamiętywanie i zapominanie są nieodrodną częścią indywidualnego pojmowania i konstruowania świata, że droga retrospekcji i reminiscencji jest również ścieżką remitologizacji. Liczby są zatem relatywnością i przygodnością języka, który ludziom myli się i plącze. Algebra z kolei jest systemem językowym łatwo przechodzącym do porządku nad błędem. Życie – niekoniecznie. Mirosław Bałka roztrząsa rozdźwięk pomiędzy sztuką zapamiętywania a anty-sztuką zapominania[23]. I – podobnie jak Christian Boltanski – unaocznia fenomen ludzkiej (nie)pamięci. Zaskakujące jest także to, jak dalece łączą się tutaj ze sobą kulisy funkcjonowania (nie) pamięci z banalnością zła (o czym pisała niegdyś Hannah Arendt w kontekście procesu Eichmanna w Jerozolimie[24]).

23 Akapit poświęcony pracy Mirosława Bałki *I knew It Had 4 in It* jest fragmentem większego tekstu (R. Lewandowski, *Kiedy czwórka staje się zerem*), jaki znalazł się w książce: *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939–2009. Memory Labirynth. Faces of Evil 1939–2009*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice, 2010, s. 64–69.

24 Por. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 2004.

Ta i wiele innych prac Mirosława Bałki, tematyzujących problematykę zagłady, wyrasta z wewnętrznego przeświadczenia artysty, że – jako ludzie – nie jesteśmy samotnymi wyspami we wszechświecie, że każda trauma powinna zostać przepracowana. W rozmowie z Markiem Wasilewskim Bałka odnosi ten temat do swojego dziedzictwa i pochodzenia, mówiąc m.in.: „Ja jestem nomadą linii otwockiej, poruszającym się w promieniu stu kilometrów, gdzie najdalszym punktem jest Treblinka. Zauważyłem, że mimo iż jako artysta jestem obecny w świecie, to pępowina jest ciągle nie odcięta. [...] Mogłem w poprzednim wcieleniu być... strażnikiem w obozie i czuję w sobie jakiś związek z tą sytuacją”[25].

O historii nieprzepracowanej traumy traktuje również monumentalny projekt Jenny Holzer pt. *Lustmord* (1993), którego tytuł pochodzi z języka niemieckiego i odnosi się do mordu na tle seksualnym. Amerykańska artystka postanowiła oddać hołd i przywrócić godność oraz widzialność 60000 bośniackich kobiet, które w czasie konfliktu bałkańskiego zostały zgwałcone przez serbskich żołnierzy, a część z nich bestialsko zamordowano. Na ciałach niektórych ofiar wytatuowano obelżywe napisy, których użyła Holzer w formie tekstów wyświetlanych elektronicznie, a także wyryła je na kościach i skórze niewiadomego pochodzenia. „Wszyscy wiedzieli o tej zbrodni, – tłumaczyła Holzer – nikt nie reagował. Dlatego musiałam użyć ostrych środków wyrazu. Tyle krwi przelewa się na świecie, a my przyglądamy się temu ze spokojem. Dopiero kiedy krew lepi się nam do rąk, jesteśmy zszokowani W moich pracach jest wiele okrucieństwa, skupiam się na nim w nadziei, że wywołam u odbiorców wstrząs. [...] Wślizguję się do dusz oprawców, ofiar i świadków. Świadek to może być krewny, który w żałobie zmaga się ze słowami. Ale także ktoś, kto tylko sprząta zwłoki. Śmierć nie jest higieniczną sprawą, w dodatku, gdy zadano ją przemocą. Zawsze zostaje ktoś, kto musi wykonać brudną robotę”[26].

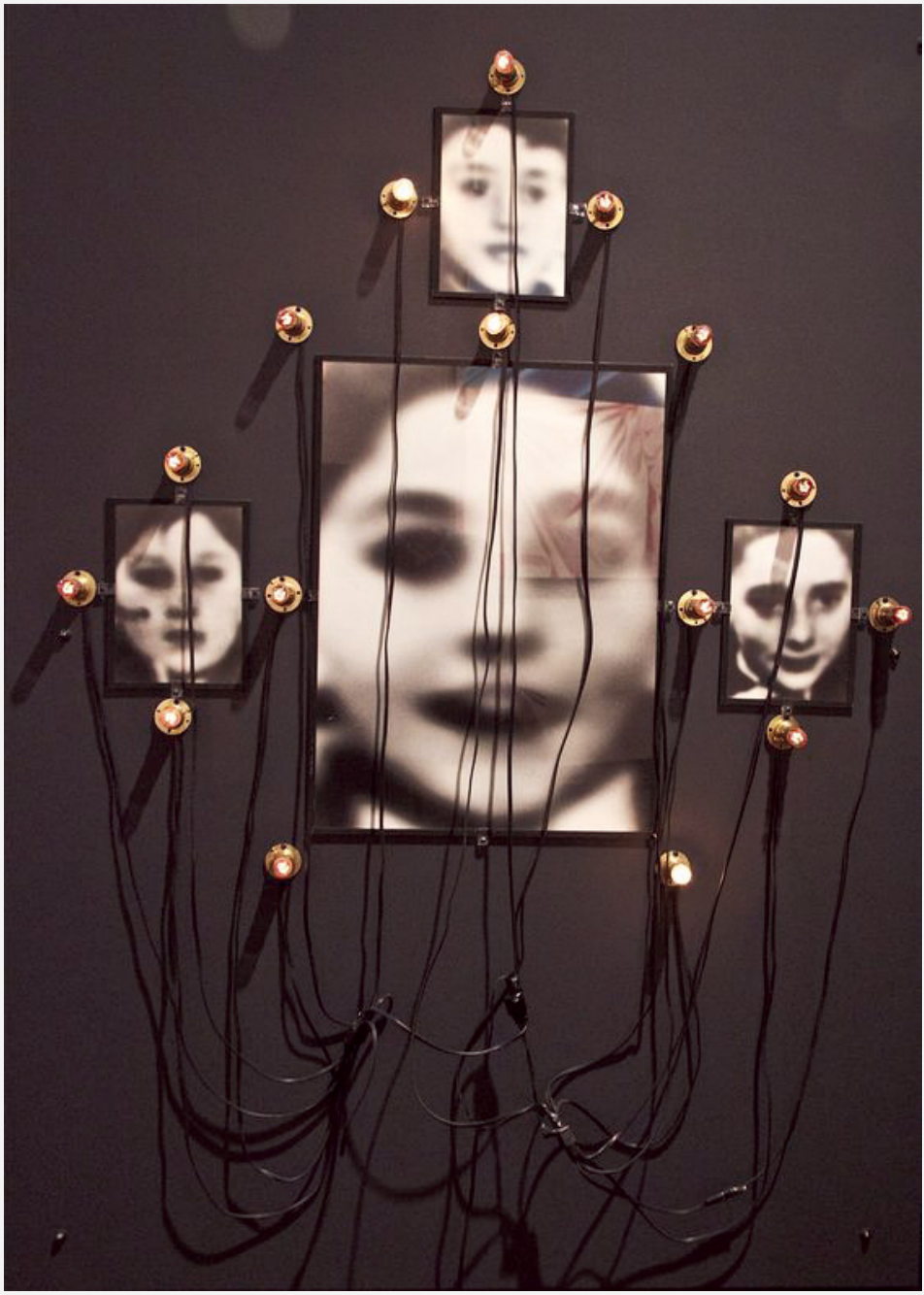
Praca Jenny Holzer, chociaż jest operacją na tekstualnych nośnikach, balansuje na granicy tego, co Kristeva określa jako *abject* – gdzieś w strefie pomiędzy tym, co semiotyczne, a tym, co kulturowe. Równie, jeśli nie bardziej, radykalnie postępuje meksykańska artystka Teresa Margolles, która obrazuje w swoich pracach przemoc i śmierć kobiet w Ameryce Łacińskiej, a jako tworzywa używa materiałów związanych bezpośrednio z pochówkiem, np. wody, którą obmywano w prosektorium zwłoki zabitych ludzi.

Na antypodach tego dyskursu mieszczą się realizacje artystyczne i dzieła, w których artyści posługują się metaforą, alegorią, ironią oraz

25 *Skok wzwyż. Rozmowa z Mirosławem Bałką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, dz. cyt., s. 307, 311.

26 V. Szostak *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy”, 2011-08-15, cyt. za: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/2029020,53662,10094565.html (dostęp: lipiec 2017)

dystansem, co wcale nie musi oznaczać, że ich prace tracą na celności oraz ekspresji. Takiego poczucia zdystansowania możemy doświadczyć oglądając monumentalną pracę wideo *Z mojego okna* Józefa Robakowskiego, realizowaną przezeń od 1978 do 2000 r.. Łódzki artysta – po przeprowadzce do nowego mieszkania na jednym z nowopowstających blokowisk w centrum miasta – zamontował w swoim oknie kamerę i zaczął systematycznie filmować ludzi oraz wszystkie wydarzenia rozgrywające się w polu widzenia kamery. „Kino własne" Robakowskiego to zapis indywidualnej i jednocześnie na pozór klasycznej opowieści o przemijającym czasie i odchodzących ludziach, to pełna ciepła i ironii kronika zmieniającego się świata i jego zamkniętego w klamrze metafory podmiotu.



Christian Boltanski, *Monument Odessa*,
instalacja, Spencer Art Museum, 1991

(fot. Åse Margrethe Hansen)
pl.pinterest.com/pin/379498706074420962/





Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, instalacja, South London Gallery, 1995

en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995

Sophie Calle, *La Suite Vénitienne*, książka artystyczna, 1983

curatingthecontemporary.org/2017/01/26/the-mother-of-anxiety-sophie-calle-as-the-precursor-to-supermodernitys-individual-crisis-of-meaning/





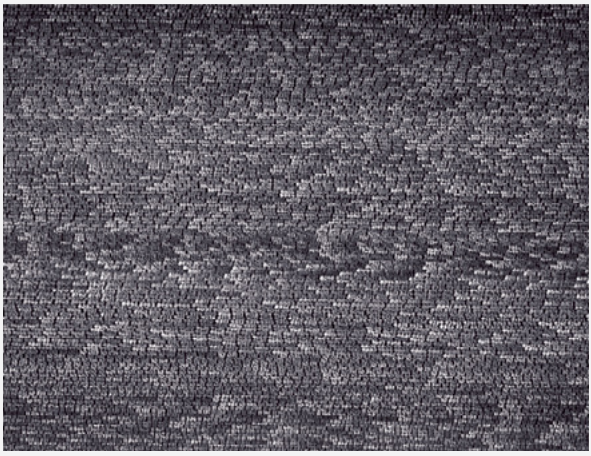
Rachel Whiteread,
Das Holocaust-Mahnmal, rzeźba,
Wiedeń, 2000

(fot. Hans Peter Schaefer)
commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachel_white
readwien_holocaust_mahnmal_wien_judenplatz.jpg

Mirosław Bałka, *Pamiątka I Komunii Świętej*, zdjęcie z obrony pracy dyplomowej,
Żuków 1985

(fot. Mirosław Bałka Studio)





Roman Opałka, *1965/1–∞*,
akryl, płótno, 1965–2011

pl.pinterest.com/pin/366550857148563781/

2. Rekonstruowanie i redefiniowanie nomadycznej tożsamości podmiotu – lokacje i dyslokacje „Ja"

Migrowanie, wędrowanie, pielgrzymowanie i inne warianty przemieszczania na przestrzeni minionych tysiącleci były jednymi z wiodących tematów mitów i opowieści kreowanych niemal na wszystkich kontynentach. Nomadyczna tożsamość znajdowała swoją narracyjną reprezentację, odciskając się w licznych śladach znakotwórczej wędrówki człowieka, czego potwierdzeniem są m.in. losy bohaterów *Gilgameszu*, *Księgi umarłych*, *Iliady*, *Odysei*, *Mahabharaty* czy opowieści biblijnych. Dzisiaj topos ten nadal pozostaje nie mniej aktywnym ich elementem, jednak funkcjonuje on już na zupełnie innych warunkach. Struktura współczesnej opowieści jest zdecydowanie bardziej swobodna i podatna na modyfikacje, często nie obowiązuje w niej żaden paradygmat ani sztywne zasady operacyjne. Stąd można przyjąć, że nomadyczny dyskurs stał się dziś czymś na kształt apokryfu, wersją i brulionem jego niegdysiejszej idei. Istotne jest wreszcie i to, że w ponowoczesnym wydaniu niejednokrotnie funkcjonuje on jako proces rozgrywający się niekoniecznie na planie geo – i kartografii, które coraz bardziej zdominowuje sfera rzeczywistości wirtualnej. Jej mobilność i dynamika przejawiają się przede wszystkim na planie sensotwórczym. W rezultacie nie należy już do rzadkości mentalne przemieszczanie się podmiotu, któremu może on oddawać się, nie ruszając się z fotela i sprzed monitora. Ruch znaczeń staje się – jak wcześniej – przedmiotem konfabulacji, ale również – i to jest nowość – może być poddawany negocjacji i rozproszeniu.

Początki rozluźnienia struktury modelu narracyjnego możemy zaobserwować już w XVIII w., kiedy w obrębie rozwijającego się w oświeceniu gatunku powieści powstają dzieła odbiegające od kanonu „eposu drogi", żeby tylko wymienić oryginalną mikropowieść *Podróż dookoła pokoju* Xaviera de Maistre'a (1794)[27], której bohater proponuje nieszczęśliwym, chorym i znudzonym czytelnikom uruchomienie wyobraźni jako środka transportu. Pionierami poetyki i kondycji przemieszczania w modernizmie byli Paul Gauguin, Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars, Michel Leiris, Antonin Artaud, Paul Bowles, Lawrence Durrell i Jack Kerouac. Natomiast w epoce współczesnej zmienia się podejście do tematu; istotą ponowoczesnej literatury nomadycznej jest bowiem rosnące zapotrzebowanie na mitologie, dlatego podróż powinna odbywać się śladem wielkich podróżników albo związanych z nimi opowieści. W filozoficznej powieści bez fabuły pt. *Niewidzialne miasta* Italo Calvino opisuje przybycie sławnego

27 Zob. X. de Maistre, *Podróż dookoła pokoju*, przeł. S. Żuchowski, „Literatura na Świecie" 2015, nr 7/8, s. 143–195.

podróżnika i kupca z Wenecji, Marko Polo na dwór Kubilaj-chana, będącego wnukiem Czyngis-chana i pierwszym mongolskim cesarzem Chin. Włoski pisarz zabiera nas w pełną wrażeń podróż w głąb niemożliwego, wyimaginowanego cesarstwa. Spotykamy w niej 55 opisów miast; są to właściwie zgoła poetyckie impresje przeplatane filozoficzną dysputą dwóch myślicieli, dzięki którym doświadczamy żywiołowości życia i języka, a także powtarzalności losów. Elementem kulturowego powtórzenia jest dukt, który wiedzie od *mythos* ku *ratio*. Różnica zaś sprawia, że droga zatraca swą linearność oraz jednokierunkową historię, wytyczając – jak by powiedział Nietzsche – wieczny powrót albo też zataczając samsaryczne koło[28]. Na tej drodze – gdzieś w przestrzeni „pomiędzy" – ustawicznie wyłania się i przeobraża podmiot, którego „«Ja» – jak pisze Rosi Braidotti – nie jest jednorodnym, trwałym i zamkniętym bytem, ale raczej płynnym i dynamicznym procesem stawania się. Nie oznacza to, że nie przynależymy nigdzie, ale raczej, że jesteśmy w stanie przynależeć do różnych, a nawet wewnętrznie sprzecznych miejsc"[29].

Tak się bez wątpienia dzieje w przypadku Stephena Dedalusa i Leopolda Blooma, którzy należeli do różnych miejsc – bohaterowie *Ulissesa* (1922) Jamesa Joyce'a podczas całodobowej włóczęgi po Dublinie czynią miejscem swych debat cmentarz, szpital, knajpę, dom publiczny oraz uczelnię. Rozjazdy i związana z nimi tułaczka jest również lejtmotywem kultowej książki pokolenia Beat Generation *W drodze* (1957) Jacka Kerouaca. Pozycja ta niemal natychmiast po wydaniu okazała się być źródłem wszelkich ponowoczesnych mitologii – wolności, niezależności, ucieczki od przeszłości i afirmacji teraźniejszości. Jednocześnie nieoczekiwanym skutkiem popularności książki amerykańskiego pisarza było wyewoluowanie na początku lat 60. osobnego gatunku – filmu drogi (*road movie*). Bohaterowie tej filmowej opowieści to przeważnie outsiderzy bądź kontestatorzy, szukający w przestrzeni przeżyć i doświadczeń, które pozwolą im zapomnieć o ich nieprzystosowaniu i nieadekwatności pragnień do realiów potocznego życia. Jednocześnie kino drogi jest metaforą odwzorowanych mitów – przygody, podróży przez życie, wyzwolenia i niezależności. Wszystkie te motywy w dosłownej bądź przenośnej wersji możemy odnaleźć już w inicjującym ów nurt filmie *La Strada* (1954, reż. Federico Fellini), oraz w klasycznych dziełach tego gatunku – *Swobodny jeździec* (1969, reż. Dennis Hopper), *Znikający punkt* (1971, reż. Richard C. Sarafian), *Strach na Wróble* (1973, reż. Jerry Schatzberg), *Alicja już tu nie mieszka*

28 Więcej na temat nomadyzmu i etnosu piszę w: R. Lewandowski, *Oszukani przez język*, w: „Fort Sztuki" 2005, nr 2, s. 7.

29 R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, przeł. A. Derra, WNiP, Warszawa 2009, s. 17.

(1974, reż. Martin Scorsese), *Inaczej niż w raju* (1984, reż. Jim Jarmusch), oraz *Thelma i Louise* (1991, reż. Ridley Scott).

Warto w tym miejscu dodać, że – niezależnie od nomadycznych walorów narracyjnych – w większości przypadków jest to kino ilustrujące problematykę poszukiwania i konstytuowania własnej tożsamości, co znakomicie egzemplifikuje film *Gerry* (2002) Gusa Van Santa. Amerykański twórca kina niezależnego opowiada w nim historię dwóch przyjaciół, którzy podczas podróży po pustynnych bezdrożach zeszli ze szlaku i zgubili drogę. Szanse na ocalenie maleją wraz z upływem godzin, a ich relacja zostaje poddana ostatecznej próbie. Ta niemal bezdialogowa i hipnotyczna opowieść jest swoistym hołdem dla wielkich mistrzów kina – Michelangelo Antonioniego, Béla Tarr'a i Abbasa Kiarostamiego.

Co symptomatyczne – bohaterowie *Gerry'ego* są typowymi ludźmi z miasta, którzy nie nauczyli się funkcjonować w przestrzeni nieindustrialnej, nie oznaczają więc przestrzeni, ponieważ to ona ich wchłania i absorbuje. Przeciwieństwem tej postawy jest świadomy (niekiedy autoreferencyjny) dialog i próba oznakowywania miejsca. Ta dyspozycja cechuje właśnie twórczość brytyjskiego rzeźbiarza i performera, Richarda Longa. Jego wędrówki i przemieszczenia uobecniają się w tak zwanych „miejscach oznakowanych" (*marked sites*)[30]. Z reguły są to ślady, odciski i resztki „obecności" artysty, które miały z założenia ewokować jego idee i odnosić je do pozarzeczywistego oraz konceptualnego wymiaru dzieła. Long podczas swoich licznych pobytów w opustoszałych zakątkach natury pozostawiał po sobie kamienne instalacje bądź wychodzone przezeń ścieżki pieszych wycieczek. Realizacje te później były prezentowane w galeriach w formie pokazów fotografii, rysunków, map i sprawozdań. Formuła ta znalazła swoje odzwierciedlenie m.in. w takich projektach, jak *Sześciodniowa wędrówka po drogach, dróżkach i ścieżkach w promieniu sześciu mil wokół Giganta z Cerne Abbas* (Anglia, 1975), *Dwu – i półdniowa wędrówka po szkockich górach zgodnie ze wskazówkami zegara* (Szkocja, 1979), *Wędrówka prosto na północ przez Dartmoor* (Anglia, 1979) czy *Krąg nomadyczny* (Mongolia, 1980). Warto zwrócić uwagę, że aspekt nomadyczny dotyczy w przypadku tego artysty tak topografii jak i chronologii. Wymiar czasowy jest bowiem reprezentowany przez odwołanie się do kultur megalitycznych menhirów. Prace terenowe Longa wpisują się również pośrednio w dyskurs tzw. geografii humanistycznej, która – jak zauważa Ewa Rewers – jest próbą „uchwycenia elementarnej struktury relacji zachodzących między ludzką świadomością (przestrzenią mentalną"

30 Autorką tego terminu jest Rosalind Krauss, która posłużyła się nim dla zidentyfikowania takich dzieł, jak *Spiral Jetty* (1970) Roberta Smithsona czy *Double Negative* (1969) Michaela Heizera, zob: R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October", (Spring, 1979), Vol. 8, s. 41.

i środowiskiem (przestrzenią fizykalną)". Jednocześnie „domaga się [ona] uznania dla refleksji teoretycznej dotyczącej przestrzennej (głównie geograficznej i urbanistycznej) wyobraźni i jej związku z dyskursywnymi modelami komunikacji"[31].

Podobny do Richarda Longa typ doświadczania (pre)historii oraz (pra) miejsca, które zostają skonfrontowane z przestrzenią „tu i teraz", spotkać możemy w twórczości Sławomira Brzoski. Jego projekt pt. *Rok Wędrującego Życia* (2007–08) był z założenia globalną wędrówką, która zaczęła się od Ameryki Południowej, a później objęła Oceanię, Australię, Azję i Afrykę. Artysta odwiedził 35 krajów, pokonując ponad 100 000 kilometrów. W trakcie podróży pozostawiał minimalistyczne i efemeryczne ślady obecności. Głównym jednak celem Brzoski było doświadczanie podróży jako konfrontacji własnej uważności z Innym(i), a także kontakt z rytuałami i archetypami, które niejednokrotnie nie zmieniły się od setek, jeśli nie tysięcy, lat. Artysta na prowadzonym przez siebie blogu i dzienniku pisze, że – według niego – „postawa «nomadyczna» ułatwia pogodzenie się z ostatecznym kresem, jakim jest fizyczne istnienie na tym świecie. Człowiek «osiadły» poprzez otaczanie się przedmiotami, staje się niewolnikiem rzeczy. Żyje w pewnego rodzaju kokonie, który pozornie daje poczucie bezpieczeństwa. Śmierć wydaje się wówczas najstraszliwszą tragedią. Dla przyzwyczajonego do ciągłego przekraczania granic umysłu, śmierć jest tylko kolejnym doświadczeniem Drogi[32]"

Przemieszczanie się – jako sposób życia, ale również jako artystyczna strategia – stało się *modusem operandi* współczesnego performansu. Jednym ze sztandarowych przykładów takich praktyk jest działalność międzynarodowego tandemu, który w latach 1975 – 88 współtworzyli pochodząca z dawnej Jugosławii Marina Abramović oraz niemiecki artysta Ulay (Frank Uwe Laysiepen). W swojej twórczości performerskiej podczas wielu podróży po Europie oraz USA, przemieszczając się starym citroenem z wyklejonym na przedniej szybie napisem *art is easy*, artyści ci preferowali sztukę, która była ofensywnym i bezkompromisowym wyrażaniem relacji tak wobec nich samych, jak i otaczającej ich rzeczywistości. W manifeście wywieszonym na ich mikrobusie można było przeczytać: „Żadnego stałego miejsca zamieszkania, ciągły ruch, bezpośredni kontakt, lokalne relacje, samoselekcja, przekraczanie ograniczeń, podejmowanie

31 E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, WN, Poznań 1996, s. 48–49.

32 S. Brzoska, *Dotykając ziemi całym ciałem w roku wędrującego życia*, cyt. za: http://www.s-brzoska.pl/_eng/bibliography/c_o.html (dostęp: lipiec 2017)

ryzyka, przepływ energii, żadnych prób, żadnych założonych z góry celów, żadnych powtórzeń"[33].

W zainicjowanym przez nich cyklu performansów *Relation Work* (1976–1980) przedmiotem działań była zmieniająca się i rekonfigurowana relacja do tego, co czasowe/przestrzenne, inercyjne/aktywne czy męskie/kobiece. Abramović i Ulay nie traktowali tych opozycji jako formy Zachodniego dialektycznego dyskursu, ale jako nierozdzielne komponenty „całości" w rozumieniu Dalekowschodniego *tao* czy tantrycznej figury *Yab-Yum* stanowiącej metonimię nie-dualnego zjednoczenia dopełniających się wzajemnie biegunów. Symboliczną tego klamrą miał być kilkumiesięczny performans *The Lovers – The Great Wall Walk* w ramach którego artyści zamierzali udać się z dwóch przeciwstawnych krańców Wielkiego Muru Chińskiego, by zejść się w połowie drogi i zwieńczyć spotkanie ślubem. Kiedy po trwających kilka lat negocjacjach z władzami chińskimi udało im się w 1988 r. uzyskać zezwolenie, wiedzieli już, że akcja ta będzie ostatnią puentą ich związku i epilogiem wspólnej działalności artystycznej. Mimo to oboje zdecydowali się wyruszyć w daleką i wyczerpującą marszrutę. Abramović (od wschodu) udała się z twierdzy Shanhaiguan od strony Morza Chińskiego, a Ulay (od zachodu) wyruszył z fortecy w Jiayuguan na skraju Pustyni Gobi. Po trwającej 90 dni wędrówce, przemierzywszy 2000 kilometrów, spotkali się w Shenmu, w prowincji Shaanxi. Punkt zejścia stał się punktem rozejścia...

Nomadyczna dykcja wpisana jest również w działalność artystyczną kolektywu Inter/Le Lieu, który w kanadyjskim Quebecu działa nieprzerwanie od schyłku lat 70. ubiegłego wieku. Jego członkami są: Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Nathalie Perreault, Alain-Martin Richard i Jean-Claude Saint-Hilaire. Grupa ta w 1994 r. zorganizowała interdyscyplinarny projekt pt. *Manewry Nomadów*, który obejmował szereg działań „artystyczno-administracyjnych", mających w zamyśle stanowić materializację racjonalnej „utopii". Z jednej bowiem strony *Manewry* wiązały się z działaniami typu performans oraz towarzyszącymi im wystawami w ośmiu miastach (Berlinie, Krakowie, Budapeszcie, Genui, Marsylii, Barcelonie, Walencji i Aranda de Duero), z drugiej znów – przyświecało mu powołanie do życia *Terytoriów Nomadów*, które z założenia miały obejmować cały świat realny i mentalny jego współobywateli. Terytorializacja sztuki była więc faktycznie próbą uzurpacji, gdyż deterytorializowała funkcjonujący prawnie porządek i dyskurs władzy. W tym też celu artyści z Le Lieu, zresztą nie bez pewnej przewrotności, zastosowali mechanizm i kryteria „państwowości". Platońska koncepcja państwa, które wytwarza

33 M. Abramović, Ulay, *Relation Work and Detour*, Amsterdam 1980, cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy*, dz. cyt., s. 40.

i reprodukuje idee oraz ich instrumenty, zyskała tutaj swój administracyjny wymiar w postaci konsulatów, urzędujących konsuli oraz dokumentacji (paszportów). W bardziej dalekosiężnych planach znalazła się popularyzacja idei *Terytoriów Nomadów* oraz stworzenie około 100 centrów na całym świecie.

Terytoria Nomadów są – według ich pomysłodawców – organizacją quasi-państwową, nie wpisującą się w klasyczny dyskurs demokracji i nie związaną z jakąkolwiek opcją bądź organizacją polityczną. Jakkolwiek „kroczenie – jak sugerowali Deleuze i Guattari – nie jest wcale tym samym, co reprodukowanie"[34], koordynatorzy projektu we wszystkich miastach, gdzie odbywały się wystąpienia i prezentacje, przyznawali każdemu obywatelowi paszport *Terytoriów Nomadów*. Wystawiane dokumenty z kolei stawały się częścią wielkiej operacji konfabulowania i fikcjonalizacji struktur, w obrębie których operowali *Nomadzi*. Aby zostać obywatelem *Terytoriów Nomadów* należało wyrazić akt woli, dotrzeć do jednego z ośrodków konsularnych, wypełnić aplikację paszportową i wkleić własne zdjęcie. W dalszej kolejności wszystkie aplikacje trafiały do Quebecu, który stał się niepisaną stolicą *Terytoriów*. Tam bowiem wydawano paszporty i odsyłano je do punktów konsularnych, które zajmowały się ich dystrybucją.

Manewry Nomadów można odczytywać jako typowe działanie antyinstytucjonalne, ponieważ bez wątpienia była to próba wyjścia ze sztuką w otwartą przestrzeń – zarówno tę publiczną, jak i tę wolną od urzędowych przepisów i prawnych rygorów. Jednak – poza aspektem gry prowadzonej z przestrzenią widzialności i wiążącego ją dialektycznego dyskursu władzy – manewry były ważnym, właściwie nieustającym gestem odnawiania „przymierza" z czasem i przestrzenią, rozumianymi archetypicznie i genealogicznie. Bo przecież rytualizacja działań odwołuje się tu w prostej linii do wolności i „magii", jakie niesie z sobą artystyczny gest[35], zaś „artystyczne przedstawienie jest w swej istocie manifestacją wolnego ciała przemieszczającego się w przestrzeni".[36]

Osobnym kompleksem antropologicznym w obrębie problematyki nomadyzmu jest status i kondycja imigranta, najczęściej postrzeganego jako obcego, który w nowych strukturach społecznych narażony jest na alienację i traktowany jest jako jednostka bez historii. Zygmunt Bauman zwraca uwagę, że sytuacja ta wiąże się z faktem, iż „Lepkość obcych i polityka separacji i wykluczania wyrastają z tego samego pnia – z logiki polaryzacji, restauracji podziału na «dwa narody» [...]. A dzieje się tak dlatego,

34 G. Deleuze, F. Guattari, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1988, nr 1–3, s. 245.

35 O działalności kolektywu Le Lieu piszę więcej w tekście: R. Lewandowski, *Włóczęgostwo gromad i manewry ciał*, w: „Fort Sztuki" 2005, nr 2, s. 2.

36 Collectif Inter/Le Lieu, *Maneuvre Nomade. A Terra Usque Ad Terram*. Quebec 1994.

że polaryzacja hamuje proces indywidualizacji tych, co się w «drugim narodzie» znaleźli: odmówiono im środków samodzielnego budowania tożsamości”[37].

Krzysztof Wodiczko, polski artysta od wielu lat tworzący i pracujący w Stanach Zjednoczonych, w swoich projektach wychodzi naprzeciw napięciom, jakie rodzi poczucie wykluczenia w kraju, który od swoich początków jest etnicznym konglomeratem i transkulturowym melanżem. Jego prezentowane m.in. w Nowym Jorku, Sztokholmie, Barcelonie, Warszawie, Marsylii i Paryżu *Laski tułacza* (1992) to narzędzia zaopatrzone w niewielki magnetowid z monitorem, dzięki któremu można usłyszeć i obejrzeć opowieść uchodźcy o kulisach jego historii. Wodiczko w ten sposób uobecnia tych, którzy są nieobecni w debacie, oddaje głos ludziom, którzy w sferze publicznej są pozbawieni identyfikacji i tożsamości. „Laska – mówi artysta – może mówić wieloma językami, dzięki temu za każdym razem historia opowiedziana jest inaczej. [...] Emigrantowi w kontaktach z władzami emigracyjnymi nie wolno mówić w języku kraju, do którego przyjechał. Musi porozumiewać się przez tłumacza. Dzięki lasce może wreszcie nawiązać kontakt ze społecznością, do której przybył. [...] Przy pomocy laski stwarzamy to, co Bataille nazywał świętym miejscem, to znaczy miejscem, gdzie daje się ujście świętej pasji, serce emocji, to jest początek nowego społeczeństwa”[38].

Topika migracji i jej społeczno-politycznych uwarunkowań jest również istotnym komponentem wczesnych prac Kingi Arayi. Jej pochodząca z 1997 r. rzeźba pt. *Memorabilia (Things worthy of remembrance)* jest skonstruowana z nabitych na metalową szpicę czterdziestu odmownych odpowiedzi na podania o pracę, które artystka aplikowała podczas sześcioletniego pobytu w Kanadzie, oraz kopiami takich rządowych dokumentów, jak *Kanadyjska Karta Praw i Wolności* oraz *Akt Wielokulturowy*. Nie mniej ważny dla tej artystki jest antropologiczny i filozoficzny kontekst idei przemieszczania. Araya, która pracuje w USA, Kanadzie, Polsce oraz Włoszech, jest szczególnie uwrażliwiona na stan balansowania i zawieszenia tożsamości pomiędzy kulturami i jej tekstami, co znalazło swój wyraz m.in. w jej performansach *Grounded* (III, 1999) *Princess Headgear* (2000) i *Walking with Arms* (2002).

Brak zakorzenienia we współczesnym świecie niejednokrotnie idzie w parze z problemem bezdomności, która – paradoksalnie – jest toposem dość często eksploatowanym w sztuce, filmie czy literaturze, jakkolwiek – na potrzeby kultury masowej – zazwyczaj służy anegdocie, stanowi

37 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000, s. 67.

38 *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, dz. cyt., s. 230.

kontrapunkt i realizuje jakieś (przeważnie pedagogiczne) przesłanie. Na tym tle osobno, acz interesująco, przedstawia się przypadek twórczości Andresa Serrano, który poświęcił kilka cykli prac różnym grupom społecznym. Pierwszy z nich – *Nomadzi* (1990) – dedykowany jest spotkanym na ulicach i w nowojorskim metrze bezdomnym. Są to – co zaskakujące – niezwykle majestatyczne portrety ludzi, którym artysta – m.in. poprzez zastosowanie wysublimowanego oświetlenia padającego na twarze i teksturę ubrań – nie tyle zwraca, co podkreśla ich dumę oraz godność.

Podobne spektrum tematyczne jest reprezentatywne także dla albańskiego artysty Adriana Paci'ego, który jest zaliczany do tzw. pokolenia transformacji. Twórca ten, choć od wielu lat mieszka i tworzy we Włoszech, w swoich pracach permanentnie retroaktywnie uruchamia obrazy i wspomnienia związane z rodzinną Albanią, a także analizuje status uchodźców. W jego pracach – np. w *Albańskich opowieściach* (1997) czy w *Centrum stałej tymczasowości* (2007) – migracja, alienacja oraz nostalgia stają się dystynktywnymi elementami poczucia wykorzenienia.

Topografia przestrzeni jest również jedną z kluczowych osi narracyjnych performansów Artura Tajbera. Jednak jego „grafia" nie koncentruje się na wybranych obiektach i obszarach, ale raczej wkracza w geo/grafię *widzialności* jako takiej. Mieszczą się więc w niej akcje organizowane w galeriach, jakkolwiek artysta pracuje również w otwartej przestrzeni aglomeracji. Właściwie – należałoby powiedzieć – chodzi, wędruje, kieruje się i jednocześnie poddaje oddziaływaniu wektorów przestrzeni, jak miało to miejsce na przykład w akcjach ulicznych w Japonii (2005 r.), czy w Belfaście (2001 r.). Jak zauważył sam artysta w jednym ze swych tekstów poświęconych idei i historii przemieszczania w ramach projektu *WALK'MAN*, inaczej „chodzi się" po mieście a jeszcze inaczej w nielimitowanej przestrzeni otwartej. Mentalna i fizyczna aktywność jest sprzęgnięta z symboliką i semiotycznością przestrzeni. Aglomeracja – a zatem jej urbanistyczny, ludzki i symboliczny żywioł – posiada zupełnie odmienną strukturę znakową. Jej krwiobieg – można metaforycznie powiedzieć – jest już *a priori* zarażony wirusem władzy, która wpisała się w znakowość – w jej składnię, powtarzalność, przymus i archeologię. Z drugiej strony nie jest do końca tak, że jesteśmy bez reszty mówieni przez przestrzeń ulicy, bo przecież można pofałdować tę językową strukturę zaburzając jej porządek bądź naddając mu nowe elementy. Stąd sztuka – jako językowa gra – jest zawsze (i właśnie akcje Tajbera znakomicie to egzemplifikują) rodzajem de-collage'u, de-konstrukcji, de-kompozycji, de-formacji i/lub dezawuowania istniejących znaczeń... Marszruta wiedzie przez narzuconą topografię, ale jest w niej miejsce na wolność, kreację i prowokację.

W ankiecie, przeprowadzonej w 2005 r. przez redakcję czasopisma „Fort Sztuki", zaproszeni do wypowiedzi artyści zwracają także uwagę na

pozytywne aspekty przemieszczania. István Kantor (węgierski twórca neoizmu, muzyk, poeta i performer) podkreśla, że „Migracja, podróżowanie i przemieszczanie się nie są tylko kwestią ekonomiczną i technologiczną, ale również społeczną i polityczną. A przede wszystkim – i co najważniejsze – zależą od osobistych dążeń. Dla mnie podróżowanie, mieszkanie w różnym otoczeniu, zmiana miejsca, zapuszczanie się w nieznane obszary, odkrywanie, porzucanie rzeczy oswojonych, poszukiwanie nowych perspektyw – zawsze było rzeczą niezbędną. To filozoficzne podejście do życia”[39].

Stan płynności i fluktuacji jest ważny dla Alastaira MacLennana (performera, profesora Uniwersytetu Ulster w Belfaście i członka Black Market International). „Specyfika mojej pracy artystycznej – pisze on – opiera się na przekonaniu, że nic nie pozostaje niezmienne w izolacji, czy też w odróżnieniu od innych rzeczy. Wszystko i wszędzie jest zmienne. Zmienność jest podstawą mojej twórczości”[40].

Z kolei dla fińskiego artysty Roi Vaary przemieszczanie jest nie tylko korzystne, ale w praktyce artystycznej stwarza dlań „poczucie kontynuacji”[41]. W podobnym tonie wypowiada się Tzu-chi Yeh Rebecca (chińska performerka zamieszkała w Tainan na Tajwanie), gdy podkreśla, że „intelektualna mobilność niekoniecznie prowadzi do fizycznej mobilności. Ale fizyczna mobilność zazwyczaj prowadzi do mobilności intelektualnej”[42]. Niemal tego samego zdania jest niemiecki performer i animator Black Market International – Boris Nieslony, według którego „Mobilność jest [...] cechą najważniejszą”. Zwraca on też uwagę na jej aspekt wirtualny, dowodząc, iż „Struktura komunikacji sieciowej jest [...] nomadyczna. Aby zaistnieć w różnych strukturach sieciowych, potrzebny jest pewien rodzaj mentalnej mobilności, grawitacji”[43].

Ostatnim głosem we wspomnianej ankiecie jest wypowiedź współtwórcy kolektywu Le Lieu Richarda Martela, który akcentuje kreatywną funkcję podróżowania. Ono bowiem – według niego – „uelastycznia sposób myślenia i podejście do odmiennych sytuacji. Kiedy znajdziemy się poza naszym zwykłym otoczeniem, stajemy się bardziej uważni i czujni. Stan czujności uruchamia nową percepcję i świadomość”[44].

Labilność i zmienność zajmowanych terytoriów oraz permanentna dyslokacja „Ja” sprawiają, że powstające „mapy” tożsamościowe są

39 *Ankieta*, „Fort Sztuki” 2005, nr 2, s. 35.

40 Tamże s. 35.

41 Tamże, s. 35.

42 Tamże, s. 37.

43 Tamże, s. 36.

44 Tamże, s. 36.

tymczasowe i metaforyczne, zaś przemieszczający się w ich obrębie podmiot z reguły zawsze zawieszony jest w strefie *in between*. Stąd – jak pisali Deleuze i Guattari – „życie nomady to intermezzo”[45]. A także świadomość, że „punkty orientujące, którym się ufało, są przemieszczone i nie tak pewne. Odsłaniają się wtedy puste miejsca, zamiany pól, rozedrganie elementów, pęknięcia. Może to wszystko pójść jeszcze dalej, gdy odsłoni się całkowicie rozedrganie struktury, a może jej rozpad. A może właściwie odsłoni się nieobecność pewnych wyznaczników siebie i uprawomocnionego zakorzenienia”[46].

45 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 23.

46 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, dz. cyt., s. 102.



Richard Long, *Sahara Line*, 1988

(fot. artysty) www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/sahaline.html



Andres Serrano, *Johnny*, cykl *Nomads*,
cibachrome, 1990

dirty-mag.com/v2/?p=234





Adrian Paci, *Centro di Permanenza temporanea*, fotografia, dibond, 2007

www.coeval-magazine.com/coeval/adrian-paci

Artur Tajber, *WALK'MAN*, Tokio, Shinjuku – NIPAF 2004

(fot. Jozsef Rokko Juchasz)







Sławomir Brzoska,
Szkic w podróży,

Jiddat al-Harasis,
Oman, 2014

Okolice Safawi,
Jordania, 2011

Pustynia Atakama,
Chile, 2007

(fot. artysty)

3. *Atopos* – brak umiejscowienia i „znikająca" figura podmiotu

Konstytuowanie i kreowanie projektu tożsamościowego zawsze opiera się na generowaniu i interpretowaniu obrazów (i) zdarzeń, w rezultacie czego jednostka na poziomie świadomości rzadko doświadcza w pełni *bycia* „tu i teraz", jest bowiem w dużej mierze zaabsorbowana rekonstrukcją przeszłości i projekcją w przyszłość. Nie umniejszając rangi tej absorpcji, musimy mieć jeszcze na uwadze fakt, że świat ponowoczesnej kultury ze zdwojoną mocą zapośredniczył podmiotowość, pogrążając ją w debordowskim świecie spektaklu, i tym samym oddalił od rzeczywistości. (Nie)osadzenie i (nie) zakotwiczenie podmiotu w miejscu jest bowiem także konsekwencją uruchomienia społecznych mechanizmów wykorzeniających z jednej strony, z drugiej zaś – z coraz bardziej uprzestrzennionego wymiaru działalności ludzkiej[47].

W tej sytuacji nie może chyba budzić wątpliwości zasadność pytania o umiejscowienie człowieka, jakie stawia Heidegger w eseju *Budować, mieszkać, myśleć* (1951) – „Jak to jest z zamieszkiwaniem w krytycznych czasach, w których żyjemy?"[48] – skoro modernistyczny aksjomat podmiotowości, zafundowany nam przez Kartezjusza, Diderota oraz Kanta, został podważony, a sam podmiot zdecentrowany, i najwyraźniej wypadł gdzieś na chimeryczną orbitę poza centrum świata. Brak jego stałego i punktowego umiejscowienia, a w niektórych przypadkach wręcz nieobecność, są dzisiaj motywowane również dyslokacją i delokalizacją tego, co realne i materialne. W wyniku oddziaływania technologii telekomunikacyjnych i anektowania przestrzeni widzialności przez sferę teleobecności – podmiot i potencjalnie przypisane mu miejsca coraz bardziej znikają nam z pola widzenia, i będąc jedynie zapośredniczone, stają się kolejnymi odbiciami i znikającymi obrazami „miejsca" (i) „Ja".

Mamy dziś zatem do czynienia z sytuacją, gdy tożsamość wymyka się i miejscu i klasyfikacji. Jest *atopos* – czyli figurą podmiotu, jakiej niegdyś użył Platon w kontekście Sokratesa, pisząc o „kimś", kto nie potrafi sobie znaleźć własnego miejsca („Chodzi jak wariat i ani w nocy spać, ani w dzień sobie miejsca znaleźć nie może"[49]). Ale atopia – a figury atopiczne w szczególności – to również coś więcej, jak wnioskował Barthes[50], to bunt przeciwko

47 Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 199.

48 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 334.

49 Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, passusy 245C-257B.

50 Por. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 79 i nn.

wszelkim ideologiom zawłaszczającym podmiot i miejsce. Ten zaś aspekt możemy prześledzić w ramach antropologii wczesnego portretu.

Rosalind Krauss w swoim eseju *Antivisions* (1996) pochyla się nad wczesnymi tekstami Bataille'a, które ukazywały się w surrealistycznym piśmie „Documents" (1929–30) i przytacza dwie przeciwstawne formy portretowania – narcystyczną oraz dekompozycyjną. W jednym z esejów – chodzi o *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* – Bataille wiąże początki malarstwa z „odmową przedstawienia", niechęcią do utrwalania wizerunków ludzkiej postaci i ograniczeniem się do prezentowania ciała okaleczonego, co ilustruje przypadkami brakujących palców w obrysowaniu ludzkiej dłoni w malowidłach jaskiniowych. Geneza sztuki – jako aktu ofiary i okaleczenia prowadzi Bataille'a wprost do motywu odciętego ucha w twórczości van Gogha. Stąd Rosalind Krauss sugeruje, że „To Minotaur, a nie Narcyz, nadzoruje narodziny sztuki, w której przedstawienie reprezentuje alterację"[51].

W sztuce współczesnej proceder ów jest widoczny szczególnie wyraziście w autoportretowych pracach Arnulfa Rainera *Face Farces*, które powstawały pod koniec lat 60. XX w. Cykl bazowych fotografii stał się – jak pisze Eleonora Jedlińska – „podstawą dokonywanych interwencji. Wykrzywioną grymasem swoją twarz Rainer doświadcza raną dzikich pociągnięć ołówkiem, kredką, chaotycznym ruchem palców. Twarze z fotografii, często wyrażające najskrajniejsze doznania bólu, stają się przedmiotem aktu agresji. Dokonane tu zostało magiczne/pierwotne okaleczenie wizerunku; tak jak ludy pierwotne dokonują symbolicznego okaleczenia wyobrażenia swego wroga. Rainer unicestwia sam siebie, rezygnuje z walki i znów ją podejmuje. Jest to walka z samym sobą i z bagażem Europy, którą nosi w sobie i z własnym wizerunkiem milcząco przyjmującym ciosy"[52]. Jest to też droga wiodąca od konfabulacji do dekonstrukcji i „nicości" podmiotu.

Zjawiskiem sprzęgniętym z atopicznością i/lub znikaniem podmiotu (oraz tego, co realne) jest również sygnalizowany przez Jeana Baudrillarda oraz Paula Virilio kryzys przedstawienia i – co się z nim bezpośrednio wiąże – samej sztuki. Takie kryzysowe tematy, jak impas referencji i podmiotowości – paradoksalnie – okazały się jednymi z wiodących lejtmotywów sztuki XX i XXI w. Znaczące w tej mierze było już wystąpienie Marcela Duchampa i jego inkorporacja *ready-made*, a także późniejsze wieloletnie milczenie artysty, który po II wojnie światowej zrealizował jedynie kilka

51 R. Krauss, *Już koniec gry*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, dz. cyt., s. 89.

52 E. Jedlińska, *Maski pośmiertne Arnulfa Rainera*, [w:] „Magazyn Sztuki" 2002, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_25.htm#9 (dostęp: lipiec 2017).

dzieł. Jednak proces dekonstruowania bądź dematerializowania się sztuki najprawdopodobniej rozpoczął się już dużo wcześniej. Paul Virilio uważa, że „Możliwość zniknięcia sztuki zarysowała się w dziewiętnastym wieku: u Rodina, Cezanne'a i wielu innych, którzy sądzili, że sztuka może zniknąć. Oni nie udawali. Nie mówili też o apokalipsie. Sztuka może zniknąć. W pewnym sensie Auschwitz oznacza zniknięcie sztuki, był zdarzeniem tak bardzo wykraczającym poza historię, iż stanowi dowód, że najgorsze może się zdarzyć. [...] Myśleć o tu i teraz, o czasowości i obecności sztuki oznacza przeciwstawiać się jej zniknięciu, odmawiać kolaboracji. Sztuka bawi się możliwością zniknięcia, nie traktuje jej poważnie. Wielu artystów czerpie profity ze śmierci sztuki, ale ci nie mają nic wspólnego z Artaudem, który wieścił prawdopodobny koniec, oni przychodzą już po śmierci i czerpią z tego korzyści, są spadkobiercami trupa"[53].

Oczywiście, w niektórych przypadkach, praktyka znikania ma motywacje estetyczne lub *stricte* medialne, jak to się dzieje na obszarze fotografii lat 30. ubiegłego wieku, gdzie aby stworzyć wrażenie naturalności i prostoty, np. u węgierskiego fotografa, Brassaï'a, autor musiał schować się za „bezosobowymi i zdystansowanymi zdjęciami, zniknąć za nimi"[54]. Jednak zaistniały w ramach drugiej awangardy proces tautologizacji i konceptualizacji dzieła – szczególnie akcentowany w abstrakcji pomalarskiej, minimalizmie i sztuce pojęciowej – artykułuje już zdecydowane wyczerpanie się klasycznej, egzystencjalnie uzasadnianej podmiotowości autora.

Robert Morris, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli i teoretyków minimalizmu, odrzucał wyjątkowość tak obiektu jak i jego kreatora, dowodząc konieczności zaniechania – jak pisał – „transcendencji, wartości duchowych, heroicznej skali, decyzji powziętych w cierpieniu, historyzujących narracji, wartościowych artefaktów, inteligentnej struktury, interesującego doświadczenia wizualnego"[55]. Innym znamiennym przykładem ilustrującym „śmierć" czy „znikanie" podmiotu jest realizowany w trzech galeriach w 1969 r. projekt Roberta Barry'ego pt. *Closed Gallery* (Los Angeles, Amsterdam, Turyn). Amerykański artysta, zamiast prezentacji swoich prac i uczestnictwa na własnym wernisażu, skonfrontował widzów z zamkniętymi drzwiami salonu wystawienniczego, na których pojawiła się wywieszka: „Galeria zamknięta na czas trwania wystawy".

53 *Ślepe pole sztuki*. Rozmowa Paula Virilio i Catherine David, przeł. E. Mikina, „Magazyn Sztuki" 1997, nr 15, w: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm (dostęp: lipiec 2017).

54 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 259.

55 R. Morris, *Three Folds in the Fabric*, w: tegoż, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge Mass.1995, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 153.

W tym samym 1969 r. we wrocławskiej Galerii Pod Moną Lisą miał miejsce jeden ze słynnych „pokazów synkretycznych" Włodzimierza Borowskiego pt. *Fubki tarb*, którego współtwórcami byli Tadeusz Rolke (fotografia), Zdzisław Jurkiewicz (aranżacja) i Jerzy Ludwiński (lektor). W galerii podczas „pokazu" nie był obecny sam autor. W późniejszym komentarzu Borowski tłumaczył, że tytułowe „*Fubki tarb* to ludzie, którzy przyszli na pokaz i oglądali jedynie swoje powiększone zdjęcia, a ja bawiłem się relacjami czasoprzestrzennymi chodząc po Wrocławiu, a ludzie wychodzili z pokazu i byli jak niepotrzebne już tuby po farbach"[56].

Casus „znikającego", „zamienionego" bądź „nieobecnego" artysty jest także dystynktywny dla strategii Maurizio Cattelana. Barbara Piwowarska, która była uczestnikiem spotkania i wykładu artysty w Nowym Jorku, dzieli się następującymi pytaniami i wątpliwościami: „Kim jest Maurizio? Kimś bardzo znanym, ale trudno go zobaczyć. Wszyscy wiedzą, że raz jest więźniem, raz zbiegiem, i że czasem się ujawnia. Ale nikt nie wie gdzie ma kryjówkę. Skoro nie lubi patosu, powiedzmy, że jest Duchampem współczesności i świata postideologicznego. Z wdziękiem cynika rozsadza współczesną semiozę, a skoro naiwny nie jest, nie musi króla obnażać, wiedząc że pojęcie nagości zostało już zdekonstruowane, niewiadomo też czy nagi król w ogóle istnieje. [...] W październiku 2001 w New School for Social Research w Nowym Jorku ogłoszono, że w audytorium szkoły odbędzie się wykład Maurizio Cattelana i spotkanie z artystą. Przyszły tłumy, wszyscy chcieli zobaczyć słynnego elektrotechnika, samouka z Padwy. Wykład zaczął się od wygaszenia świateł, po czym włączony został projektor ze slajdami. Cattelan siedział przy pulpicie, w mroku, widoczny był jedynie zarys jego sylwetki i profil. Mówił o sobie w trzeciej osobie: Maurizio urodził się..., Maurizio został zaproszony..., Maurizio musiał uciec..., Maurizio schował się..., opowiadając po kolei o swoich rzeźbach, projektach i pokazując odpowiednie slajdy. Ilustrował niejako drogę uwalniania się od własnej tożsamości, unicestwiania własnej podmiotowości, traktując siebie jak figuranta o pseudonimie «Maurizio». Wszystko prowadziło do sugestii, że Maurizio-artysta nie istnieje, jest postacią fikcyjną, a jego dzieła to prace całego zespołu pod nazwą «Cattelan». Pomyślałam, że oto istota jego strategii: «ja – to ktoś inny», a Maurizio to maska, kukła, figura nieustannej ucieczki przed artystyczną tożsamością i autorstwem, antyteza autoportretu – istny Duchamp, Dorian Gray i Allen w jednym. «W pracy Maurizio chodzi o zniszczenie samego siebie». Wtedy światło zapaliło się. Przy biurku, zamiast słynnego artysty zobaczyliśmy młodego mężczyznę. Bardzo grzecznie podziękował za uwagę i przedstawił się jako Massimiliano, asystent artysty, przepraszając za nieobecność Maurizio, «który jest gdzie indziej»"[57].

56 W. Borowski, *Pole Gry*, kat. wyst., Galeria Współczesna, Warszawa 1972, s.7.

57 B. Piwowarska, *I jeszcze o Artystach Kuratorach. Z okazji bb4*, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5885 (dostęp: lipiec 2017)

Nieobecność (podmiotu) autora charakteryzuje z definicji większość „wystąpień" artystów związanych z mail artem, których aktywność twórcza ograniczała się do wymiany korespondencji. Prowokacyjnymi i zabawnymi próbami złamania tej uprzedmiotowionej dykcji były telegramy Japończyka On Kawary z niezmiennie przekopiowywanym tekstem *I am still alive* (lata 70.) oraz cykl performansów *Hopes in the Nothing* Endre Tóta, podczas których węgierski artysta pojawiał się w 1980 r. w przestrzeni publicznej miast z transparentami o treści *Nic nie robię* (*I'm doing nothing*) czy *Nigdzie mnie nie ma* (*I am nowhere*). Równie wymowny był zrealizowany w 1969 r. soundartowy projekt Alvina Luciera *I Am Sitting in a Room*, który powstał w pokoju artysty w Middletown, gdzie zarejestrował na magnetofonie monotonnie wypowiadane przez siebie słowa: „Siedzę w pokoju, innym niż ten, w którym się znajdujecie. Mówiąc, nagrywam dźwięk własnego głosu i będę odtwarzał to nagranie, dopóki rezonujące częstotliwości pomieszczenia nie zostaną wzmocnionego do takiego stopnia, iż wszelka powierzchowność mojej mowy, może poza jej rytmem, zostanie utracona. Usłyszycie zatem naturalne częstotliwości rezonującego pomieszczenia, które zostaną wyartykułowane przez mowę. Postrzegam to działanie nie jako demonstrację fizycznego faktu, ale sposób na uwolnienie nieregularności, które zawarte mogą być w mojej mowie"[58]. W dalszej kolejności Lucier odtwarza nagranie i dokonuje jego ponownej rejestracji na drugi magnetofon. To drugie nagranie następnie zostaje ponownie odtworzone i znowu rejestrowane, co łącznie ma miejsce 32 r.zy. W rezultacie kolejnych nagrań – podczas emisji dzieła – pod koniec staje się ono już niemal nieczytelne. Utworowi Luciera towarzyszyła również seria zdjęć pomieszczenia, które były realizowane tą samą metodą repetycji, co dźwięk. W sytuacji nawarstwiającego się zapośredniczenia głosu i obrazu odbiorca ma do czynienia ze „znikającym" dziełem „znikającego" artysty, ponieważ „Ja" stopniowo zaciera się w efekcie repetycji.

Praktyka znikania jest również dystynktywna dla strategii czeskiego artysty, Martina Zet, który w ramach projektu *Saluto Romano* (2005) wtapiał się w krajobraz natury bądź aglomeracji (w Europie, Azji, Ameryce), nieco podobnie jak czyniła to wcześniej w Meksyku Ana Mendieta, która w dokamerowych performansach – niczym kameleon – stapiała się z ziemią, błotem i porosłą je florą (*Untitled, Silueta Series*, 1973–1977), a później – Eve Dent (performanse *Anchor Series*, 2003–2007) wpisująca się w strukturę różnorodnych pomieszczeń.

Jeszcze inny rodzaj porzucenia antropocentrycznie (ale też technologicznie) interpretowanej podmiotowości zakładał przyjęty przez Roberta Smithsona punkt widzenia, który definiował on jako „oceaniczny, nieróżnicujący

58 Cyt. za: T. Misiak, *I am Sitting in a Room (1969) Alvin Lucier*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, (red.) P. Zawojski, Katowice 2015, s. 15.

stan umysłu". W jego zamieszczonym w amerykańskim „Artforum" (1968) tekście pt. *Sedymentacja umysłu: projekty ziemne* (*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*)[59] artysta ten postulował akceptację śmierci, rozpadu i nietrwałości jako naturalnej procesualności mikro – i makrokosmosu, w których zawieszone zostają dualistyczne struktury i granice przebiegające pomiędzy „ja" i „nie-ja". „Umysł i ziemia – według Smithsona – są w stałym stanie erozji, strumienie myśli podmywają abstrakcyjne brzegi, fale mózgowe podkopują klify myśli, ponieważ zmieniają się w kamienie niewiadomego, a myślowe krystalizacje rozpadają się na resztki piaszczystego rozumu... Ten ruch wydaje się być pozbawiony ruchu, a jednak kruszy krajobraz logiki pod lodowcowymi snami"[60]. Perspektywa ta – podobnie jak w buddyzmie zen – miała według Smithsona otwierać świadomość na nieświadomość, wnętrze na zewnętrze. Ponieważ artysta kładł nacisk na naturalną geo-logiczną (i geo-centryczną) sferę, stanowisko to było wyraźnym przekroczeniem perspektywy antropocentrycznej i oscylowało ku post– czy transhumanizmowi. Jednocześnie trzeba przypomnieć, że podobne wątki dyskursywne pojawiały się w tekstach i wystąpieniach Josepha Beuysa.

Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów znikania podmiotu i tożsamości w sztuce końca xx w. jest powstały w 1994 r. film Dereka Jarmana pt. *Blue*. Produkcja ta uznawana jest przez krytykę za jeden z najbardziej kontrowersyjnych, radykalnych i wstrząsających filmów w historii kina. Trwający ponad 70 minut obraz jest w całości emisją błękitnego ekranu, muzyki oraz głosów docierających zza planu. Narratorzy opowieści (w tym m.in. sam Jarman) prowadzą rozważania na temat śmierci oraz symboliki i skojarzeń związanych z kolorem niebieskim. W filmie – poza oscylującym błękitem oraz muzyką – pojawiają się osobiste, niekiedy bardzo intymne refleksje człowieka, który w rezultacie choroby ślepnie i zdaje sobie sprawę, że wkrótce umrze. Kolor niebieski nie jest tu przypadkowy, ponieważ była to ostatnia barwa, jaką reżyser dostrzegał przed śmiercią. Z drugiej strony – znamienny jest fakt, że kolor ten – według Jarmana, a niegdyś także Yvesa Kleina – konotujący „kosmiczne siły życia", ponieważ „przekracza ponurą geografię ludzkich ograniczeń"[61], to właśnie błękit w kulturze symbolizujący duchowy aspekt istnienia, a w tym egzystencjalnym przypadku – antycypujący też śmierć podmiotu, artysty oraz sztuki...

59 Por. R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, [w:] *Robert Smithson, The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Los Angeles (California) / London 1996, s. 108.

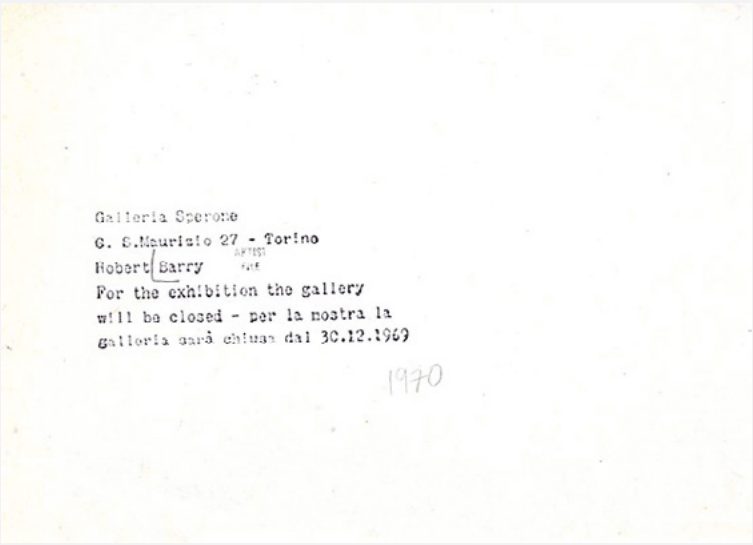
60 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, [w:] *Robert Smithson, The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Los Angeles (California) / London 1996, cyt. za: W. Szymański, *Argonauci*, dz. cyt., s. 260.

61 Cytat z filmu: *Blue*, reż. D. Jarman, 1993.



Arnulf Rainer, *Untitled* (cykl *Face Farces*), kredka olejna na fotografii, 1982

www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03390



Robert Barry, *Closed Gallery,* Galleria Sperone, Turyn, 30 grudnia 1969

www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/please_come_show/images/1971barry-chiuso.jpg





Derek Jarman, *Blue*,
kadr z filmu, 1993

www.indiewire.com/2014/02/watch-derek-jarmans-blue-in-honor-of-the-20th-anniversary-of-his-death-214661/

Martin Zet, *Saluto Romano*,
druk cyfrowy, 2005

(fot. artysty) www.fluentcollab.org/mbg/index.php/reviews/review/145/235





Endre Tót, *Outdoor Texts*, Amsterdam, 1980

visual-poetry.tumblr.com/post/31401563333/by-endre-t%C3%B3t

Włodzimierz Borowski, Odczyt Jerzego Ludwińskiego podczas antyhappeningu *Fubki tarb*, Galeria Pod Moną Lizą, Wrocław, 1969

tpm.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1187/77589

4. Dynamika trajektorii tożsamości – pomiędzy kulturą a naturą

We współczesnej biologii pojęcie biosfery oznacza strefę ziemskiego globu zamieszkiwaną przez wszystkie żywe organizmy. I chociaż obejmuje ona wielką sieć całościowych (makro) powiązań występujących w systemie ekologicznym – na lądach, wodzie i w powietrzu – co najmniej istotne dla jej prawidłowego funkcjonowania są także relacje przebiegające w skali mikro, a zatem korelacje pomiędzy drobnoustrojami, w ich otoczeniu oraz w nich samych. Ranga i rola owej współzależności często jest niedoceniana i zwykle ogranicza się do poziomu *stricte* biologicznego, natomiast w przypadku oddziaływania czynników psychosomatycznych mamy już ewidentne ukierunkowanie ich na środowisko człowieka. Tak specyficznie uwarunkowana optyka jest z jednej strony konsekwencją antropocentrycznych inklinacji badaczy, z drugiej zaś – bez wątpienia jest zdeterminowana reglamentacją bądź ograniczeniami wiedzy, jak i pozostającymi w naszej dyspozycji narzędziami. Stąd jeśli chcemy uniknąć oczywistego partykularyzmu, niezwykle atrakcyjne poznawczo mogą okazać się propozycje badawcze zawarte w obrębie tak na pozór odmiennych i odległych dyskursów, jak psychoanaliza, dekonstrukcjonizm, ekofeminizm czy posthumanizm, które prezentują (odsłaniają, redefiniują czy rekonstruują) zapoznane przez nauki ścisłe egzemplifikacje ścierania się i przeplatania tego, co psychiczne i somatyczne. Problematyką tą z dobrymi skutkami zajęła się m.in. psychoanaliza – np. Junga oraz Lacana – przy czym – w kontekście badań prowadzonych nad etiologią współczesnej sztuki, teatru, filmu i literatury – koncepcje Julii Kristevej wydają się szczególnie adekwatne i przydatne. Francuska badaczka wyodrębniła w człowieku splot dwóch fundamentalnych systemów: *semiotycznego* i *symbolicznego*. Sfera semiotyczna, będąca bezpośrednią transmisją cielesności, irracjonalności i heterogeniczności popędów, ma charakter prewerbalny i preedypalny w przeciwieństwie do systemu symbolicznego, który jest synonimem języka oraz kultury. W luce pomiędzy nimi i wygenerowanym w ich obrębie napięciu ujawnia się możliwość wypracowania określonego kodu kulturowego oraz szeregu konwencji, jakimi posługują się sztuki wizualne muzyka czy na przykład literatura. O ile sam Freud dopatrywał się w sztuce aktywności sublimującej, o tyle Kristeva dowodziła, że kulturowy tekst ujawnia utajoną w człowieku sferę semiotyczności, która uzewnętrznia się w nim jako prewerbalna i prewizualna energia. W nomenklaturze Kristevej – jak pisze Paweł Leszkowicz – „strukturalna część tekstu, w której manifestuje się *symboliczne*, nazywana jest fenotekstem (*phenotext*), tekstualna zaś inskrypcja *semiotyczności* to genotekst (*genotext*). W tekście artystycznym filozofka dostrzega przepływy między tymi modalnościami, wyłonienia

się *semiotyczności*, poprzez naruszenia w semantycznej i syntaktycznej konstrukcji dzieła jako symbolicznego aktu. Genotekst istnieje również poprzez nieciągłe jakości przerywające materialne granice struktury, otwierając ją na irracjonalność i sensualność"[62].

Opisana powyżej akcesja przestrzeni semiotycznej i symbolicznej w człowieku ulega dziś jednak dalszej redefinicji, transformacji i rekontekstualizacji, co jest reperkusją oddziaływania nowych technologii i mediów, które coraz mocniej ingerują w naturę, a tym samym także w cielesność człowieka. Biosfera bowiem – jak zauważa Ryszard Kluszczyński – „stapia się z technosferą, tworząc wspólnie z nią nowe środowisko życiowe człowieka. Granice między naturą i cywilizacją [...] ulegają gwałtownej erozji. Rozwijająca się dynamicznie już od kilkudziesięciu lat media-sfera (wynalezienie telewizji okazało się głównym czynnikiem dynamizującym ten proces) wydaje się domeną, w której wskazane wyżej, dotąd przeciwstawne dziedziny, łączą się ze sobą w sposób wręcz modelowy"[63].

Zjawiska te w oczywisty sposób rzutują na charakter i strategie obrazowania sztuki oraz dyscyplin jej pokrewnych. Z jednej zatem strony – ciągle istnieje ogromny kulturowy obszar, na którym formułowane i artykułowane są narracje stanowiące efekt refleksji i/lub medytacji nad tradycyjnie postrzeganą naturą, z drugiej zaś – pojawia się coraz więcej tekstów kulturowych, które opisują nową sieć powiązań natury z biotechnologiami oraz technosferą.

W nurcie klasycznego (antropocentrycznego) namysłu nad naturą warto zwrócić uwagę na nieustającą i ogromną popularność literatury uwrażliwionej na niezapośredniczony kontakt człowieka ze światem fauny oraz flory, co znakomicie egzemplifikuje powieść *Pielgrzym nad Tinker Creek* (1974)[64] Annie Dillard – bestseller czasów kontrkultury, który nieprzypadkowo określa się jako „meteorologiczny dziennik umysłu", chociaż w istocie jest on kontynuacją narracji prowadzonych już przez Henry'ego Davida Thoreau w jego słynnym *Waldenie* (1854).

W domenie polskich sztuk wizualnych podobny epifaniczny typ dykcji odnaleźć możemy w malarstwie Tomasza Tatarczyka, który wyodrębniał w pejzażu symboliczne motywy figuralne (np. drogi, wzgórza, wąwozy) i następnie umieszczał je w obrazie poza przestrzennym kontekstem, niekiedy w swoim minimalizmie wręcz zbliżając się do abstrakcji. Podobnie dzieje się w twórczości malarskiej Leona Tarasewicza, który – szczególnie w ósmej i dziewiątej dekadzie XX wieku – jak zauważa Anda Rottenberg – „zafrapowany był możliwościami odświeżenia formuły

62 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 137.

63 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 95–96.

64 Por. A. Dillard, *Pielgrzym nad Tinker Creek*, przeł. M. Świerkocki, WL, Kraków 2010.

malarstwa pejzażowego, opartego na fundamentalnych wartościach wypracowanych – z jednej strony – przez polski koloryzm, z drugiej – przez unistyczną dyscyplinę przedwojennej awangardy. W swych mocno zbudowanych obrazach próbował wznieść się ponad okazjonalne gesty w poszukiwaniu wartości uniwersalnych i obronić malarstwo. Wcześnie też zaczął wykraczać poza tradycyjnie rozumiane ramy obrazu"[65]. Należy tu dodać, że chociaż malarstwo Tarasewicza nie operuje anegdotą i w sferze przedstawieniowej kwalifikuje się jako abstrakcja, symbolika natury jest dlań wartością immanentną, zaś strategia tego artysty stoi w przeciwieństwie do chociażby Stefana Gierowskiego, którego abstrakcja ma charakter „autonomiczny".

Ewokacja toposów reprezentujących środowisko naturalne w kulturze nowożytnej oraz modernistycznej jest – w swojej zdecydowanej większości – obarczona antropocentryczną optyką, uwarunkowaną relacją podmiot *vs.* przedmiot, a zatem *de facto* reifikującą faunę oraz florę, mimo że natura nie jest przecież dziełem człowieka i w jej obrębie – jak pisze Donna Haraway – „nie wszyscy aktorzy są nami"[66]. To nie przeszkodziło jednak, aby proces konstytuowania się człowieczeństwa w ramach Zachodniej cywilizacji w dużej mierze zasadzał się na opanowaniu, udomowieniu i/lub zdominowaniu zwierząt. Na ten aspekt zwraca też uwagę Jacques Derrida, kiedy podkreśla znaczenie tego brzemiennego w kulturowe skutki zwrotu i konkluduje, że „człowiek powstał jako istota zdolna ujarzmić lub udomowić zwierzę"[67]. Uzurpacja ta stała się tematem wielu twórczych przedsięwzięć i artystycznych dzieł. W twórczości Josepha Beuysa motywy zachwianego ekosystemu oraz identyfikowanie się ze światem zwierząt występują niezwykle często, żeby tylko przypomnieć takie historyczne już performanse, jak *Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie* (1974) oraz *Jak wyjaśnić obrazy martwemu zającowi* (1965)[68]. Problematyka ta pojawia się także w niektórych instalacyjnych lub rzeźbiarskich realizacjach japońskiej artystki, Yoko Ono. Jej wykonana w brązie rzeźba pt. *Zagrożone gatunki* (1992) przedstawia grupkę wyalienowanych ludzi w towarzystwie psa, którzy siedzą na ławce i ze zrezygnowaniem patrzą przed siebie (w niepewną przyszłość?).

Obowiązujący przez stulecia antropocentryczny paradygmat, który akcentował wzajemną konfrontacyjność natury i kultury, legł u podstaw

65 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Stentor, Warszawa 2005, s. 312.

66 D. Haraway, *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, [w:] tejże, *The Haraway Reader*, Routledge, 2004, s. 105.

67 J. Derrida, *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żałobie*, Z J. Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski, „Przegląd Filozoficzny" 1998, t. VII, nr 1 (25), s. 9.

68 Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 2.6 *Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa*.

kulturowej analizy, definiującej się – jak zauważa Elizabeth Grosz – „poprzez wykluczenie tego, co naturalne, ze sfery swojego namysłu. Jeśli natura nie jest innym, przeciwstawionym kulturze, ale jej warunkiem, wówczas relacje między nimi są dużo bardziej złożone, niż to implikuje binarny podział”[69]. W rezultacie ów model percepcyjny przyczyniał się do stwarzania rozmaitych problemów i aporii, gdyż tak postrzegana natura – najzwyczajniej – „nieustannie generuje *problemy* dla kultury: problem jak żyć w materialnym świecie, wśród innych żyjących istot i innych podmiotów”[70].

Wątpliwości te znalazły wiele swoich egzemplifikacji w sztuce, jakkolwiek najbardziej może spektakularnie zaprezentowane zostały w dwóch dziełach filmowych – w adaptacji powieści Williama Whartona *Ptasiek* (1978), która została przeniesiona na ekran przez Alana Parkera w 1984 r. oraz w *Grizzly Man*, dokumencie Wernera Herzoga z 2005 r. Obydwa dzieła prezentują historie bohaterów, którzy chcieli przekroczyć granicę oddzielającą człowieka od zwierzęcia i w obydwu przypadkach okazały się to transgresje zakończone fiaskiem. Film Herzoga opowiada o losach słynnego obrońcy zwierząt, Timothy'ego Treadwella, który – chociaż był znakomitym znawcą i pasjonatem życia niedźwiedzi, wśród których przebywał przez 13 lat – wraz ze swoją przyjaciółką został przez te zwierzęta rozszarpany i częściowo pożarty w Parku Narodowym Katmai na Alasce. Dokument Herzoga stanowił kontaminację odnalezionych dzienników wideo Treadwella, wypowiedzi jego bliskich oraz znajomych, a także krytycznych komentarzy samego Herzoga.

Unikalnym przykładem prób dotarcia do wspólnych źródeł języka były działania performatywne Arnulfa Rainera, który żywił przeświadczenie, że w dalekiej przeszłości to właśnie język ciała zainicjował pierwsze słowa gatunku *homo sapiens*. Rainer, poszukując paraleli wśród zwierząt i ludzi, uznał, że to właśnie szympansy wykazują się nadzwyczajną ekspresyjnością dzięki rozwiniętej gestualności i próbował nauczyć się i zrozumieć „pismo” tych zwierząt. W 1979 r. wykonał on performans *Parallelaktion* (*Akcja paralelna*), podczas którego malował razem z szympansem. Działanie austriackiego artysty było konsekwencją jego wcześniejszych poszukiwań w domenie ekspresyjnego malarstwa oraz rysunku.

Na fali niezwykle popularnych haseł „powrotu do natury”, jakie pojawiły się w USA oraz w zachodniej Europie w latach 60. i 70., pokrótce także w naszym kraju zaznaczyło się zainteresowanie naturą i ekosystemem świata. Ślady tych predylekcji widać zarówno w sztuce konceptualnej – np.

69 E. Grosz, *Time Travels, Feminism, Nature, Power*, Durham, London: Duke Univeristy Press, 2005, s. 46, cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, dz. cyt., s. 64.

70 Tamże, s. 50.

w cyklach fotograficznych Zbigniewa Dłubaka (*Krajobrazy*, 1950–1962; *Ocean*, 1973) i Zygmunta Rytki (*Ciągłość nieskończoności*, 1983) – jak i w działaniach typowo performerskich. W tym ostatnim przypadku należy przede wszystkim wymienić aktywność Teresy Murak, której zdecydowana większość działań akcyjnych opiera się na praktykowaniu sztuki wykorzystującej jako medium materię organiczną. Do jej bardziej znanych performansów należy *Procesj*a (1974), kiedy to artystka spacerowała w Warszawie Krakowskim Przedmieściem, ubrana w „płaszcz" z wyhodowanej rzeżuchy. „Jej kolejne działania – pisze Bożena Czubak – z hodowaniem rzeżuchy na wilgotnych tkaninach, i przede wszystkim na własnym ciele, sytuowały ją również w ramach sztuki kobiecej, szukającej w relacjach z naturą sposobów wyrażania własnej, kobiecej ekspresji. *Zasiewy*, podczas których nosiła artystka koszule wysiane ziarnem i porastające rzeżuchą, postrzegane w kategoriach związków z naturą, [...] nie są tu uniwersalizowane, ale lokalizowane w bezpośrednim, dotykowym doświadczaniu procesów rośnięcia, pęcznienia, kiełkowania"[71].

To, co wydaje się esencjonalne w tego typu strategiach, to fakt, że artyści częstokroć bardziej intuicyjnie niż intencjonalnie, antycypują dyskurs, który – kiedy w końcu pojawi się w narracji posthumanistycznej – będzie dążył do zniesienia dychotomicznego i izolacjonistycznego postrzegania natury i kultury, a co więcej – będzie dezawuować fundamentalną opozycję, jaką jest przeciwstawienie – ludzkie *vs.* nieludzkie bądź żywe *vs.* martwe. Artykulację tego stanowiska możemy odnaleźć w jednej z „rzeźb społecznych" Josepha Beuysa, pt. *7000 dębów* (1982–1986). W ramach wystawy *Documenta 7* (Kassel) artysta – zamiast prezentacji własnego dzieła – zaproponował posadzenie w mieście 7000 dębów, co miało zająć 5 lat i zostać sfinalizowane podczas następnej edycji wystawy. Beuys zaplanował, że przy każdym z zasadzonych drzew spocznie bazaltowy kamień, który będzie pełnić funkcję „strażnika", a także zachęcał osoby postronne, by zostały „chrzestnymi" wybranego przez nich drzewa. Ostatecznie posadzono łącznie 16 gatunków, jednak sam artysta nie dożył tej chwili i ostatnie drzewo posadził już jego syn, Wenzel, 12 czerwca 1987 r. (nieopodal pierwszego z drzew).

Przełom xx i xxi w. charakteryzuje się już inną perspektywą etnologiczną i estetyczną strategią, których istotą jest symulacja. Jednak mimo że medialny sukces filmowej trylogii *Matrix* Andy'ego i Lany Wachowskich (1999–2003) wydawał się wskazywać, że sztukę wkrótce zdominuje wygenerowana cyfrowo wirtualność, nie mniejszą popularnością cieszą się nadal projekty nie wykorzystujące zdobyczy nowych technologii, o czym

71 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 53.

dobitnie świadczą dzieła duńsko-islandzkiego artysty, Olafura Eliassona. Unikalne pod tym względem są jego projekty: *The Weather Project* (Tate Modern w londyńskiej Hali Turbin, 2003), gdzie artysta stworzył gigantyczne słońce z żółtych lamp oraz luster, a także *Riverbed* (Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dania, 2014). W tej ostatniej pracy Eliasson odtworzył w przestrzeniach galerii kamieniste koryto rzeki w skali 1:1, i tym samym – siłą imitacji i artystycznej gry – podważył czy wręcz odwrócił relację natura – kultura.

Te i podobne im realizacje, nawet jeśli są tylko reperkusją i artykulacją trików czy kamuflaży, wskazują na istotną zmianę antropocentrycznego paradygmatu, który dotychczas determinował nasze postrzeganie świata. Bruno Latour, francuski antropolog i filozof nauki, twierdzi wręcz, iż należy raz na zawsze porzucić teoretyczny dualizm, a idąc dalej jeszcze, konkluduje, że „po śmierci Boga i śmierci człowieka najwyższy czas, żeby natura także wyzionęła ducha”[72]. Rzecz oczywista – Latour dekonstruuje tutaj niegdysiejszy system, który zakładał istnienie struktury kulturowej, opartej na dominancie prawa (porządku) naturalnego. W tak interpretowanej naturze mowa być mogła o „hierarchii bytów w ramach jednej uporządkowanej serii”, co sprawiało, że funkcjonujący dyskurs ekologii politycznej objawiał się „poprzez dążenie do zniszczenia idei natury”[73]. Ta zaś – przeciwstawiana ideologiom społecznym – zawsze reprezentowała nie-ludzi i to, co nie-ludzkie, w przeciwieństwie do społeczeństwa i świata człowieka. Według zwolenników tej teorii większość dzieł takich artystów, jak Damien Hirst czy Katarzyna Kozyra, należałoby – skądinąd zresztą słusznie – zakwalifikować do binarnego i opresyjnego modelu (kultura *vs.* natura), ponieważ w ich praktyce sztuka najwyraźniej instrumentalnie rozgrywa pole zaistniałego konfliktu. W tej grupie należałoby zatem wymienić przede wszystkim prace Hirsta z cyklu *Natural History* (zapoczątkowanego w 1991 r.), składające się m.in. z wypreparowanych i zanurzonych w formalinie zwierząt (rekin, krowa, owca), które spoczywają w szklanych gablotach. Najbardziej rozpoznawalnym dziełem tego cyklu jest *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), wykonane z akwarium i zanurzonego w nim spreparowanego rekina ludojada. W innej z kolei pracy – instalacji *In and Out of Love* (1990) – artysta wykorzystał tysiące larw egzotycznych motyli, których część po wykluciu dopełniła swojego życia przyklejając się do świeżo wymalowanych monochromatycznych płócien.

72 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, KR, Warszawa 2009, s. 50.

73 Tamże, s. 49.

W przypadku *Piramidy zwierząt* (1993) Katarzyny Kozyry, będącej jej pracą dyplomową, integralną częścią rzeźby stały się uprzednio zabite zwierzęta (koń, pies, kot, kogut), które następnie zostały wypchane i – podobnie jak w baśni braci Grimm (*Muzykanci z Bremy*) przyporządkowane swoistej hierarchii. Sama artystka w rozmowie z Arturem Żmijewskim twierdziła, że *Piramida zwierząt* to „Pomnik na Cześć Genialnej Przemiany Materii. Konia zżarły pieski i kotki, one znów zostały przerobione na mączkę, mączka na paszę dla świnek i kogutków. I myśmy to wszystko zjedli, jak nie tego konia, to innego. W tym sensie jest to genialne. Na cześć reinkarnacji"... Na marginesie należy dodać, że niemal identyczną pracę zrealizował dwa lata później Maurizio Cattelan – *Love Saves Life* (1995) – który w swoim dziele zastąpił konia osłem. Jak zatem widać – co celnie podsumowuje Dorota Łagodzka – „Czyn artysty może przybierać niekiedy ekstremalne formy, szczególnie, gdy dotyczy zwierząt nie-ludzkich. Może być władzą nad życiem i śmiercią, wybieraniem formy śmierci i przeznaczenia ciała, zadawaniem cierpienia (*Piramida zwierząt* Kozyry, Maurizio Cattelan, Damien Hirst), ośmieszaniem martwego ciała (Tinkebell) czy wreszcie bezlitosnym, długotrwałym torturowaniem, skazywaniem na bolesną śmierć (Vargas)"[74].

Na przełom millennium przypada również rosnąca popularność sztuki, która zaczyna penetrować świat współczesnej nauki, stwarzającej możliwości ingerowania w naturę i modyfikowania organizmów na poziomie komórkowym oraz organicznym. Inklinacje i poszukiwania te – siła rzeczy – stwarzają potrzebę ponownego postawienia pytania o status ludzkiej i nie-ludzkiej tożsamości. „Kreowane przez [artystów] biologiczne artefakty – pisze Małgorzata Kurzac – przekraczają granice pomiędzy tym, co jest uznawane za naturalne i nienaturalne, a tym, co tradycyjnie przypisuje się do sfery kultury lub natury"[75]. Na tym też obszarze pojawia się też coraz więcej prac, do powstania których wykorzystuje się nowoczesne narzędzia, jakimi służy dziś biotechnologia oraz inżynieria genetyczna.

Do klasyki gatunku na pewno należy cykl zdjęć Helen Chadwick pt. *Unnatural Selection* (1996), w którym (np. *Nebula* i *Monstrance*) artystka wykorzystała medyczną dokumentację fotograficzną preembrionów oraz embrionów. W rezultacie Chadwick stworzyła niepowtarzalny „naszyjnik z ludzkich i biologicznych substancji', który – jak pisze Paweł Leszkowicz – „wydobywa głębszy sens mikro – i makrokosmicznych związków". Jednocześnie prace te „manifestują metafizyczną świadomość, przekraczającą

74 D. Łagodzka, *Paradoksy wolności*, cyt. za: http://www.obieg.pl/artmix/16533 (dostęp: lipiec 2017)

75 M. Kurzac, *Sztuka genetyczna*, „Zeszyty Artystyczne" 2003, nr 11, s.74.

materialistyczne ograniczenia" i „powracają do „koncepcji człowieka jako jednej z wielu części większej całościowej sieci"[76].

Z kolei metodą klonowania posłużyła się Natalia Jeremijenko. W instalacji *One Trees* (2000) tysiąckrotnie sklonowała ona czarny orzech, by następnie rozsadzić jego klony w przestrzeni miasta San Francisco. Sama artystka określa tę pracę mianem „służącej badaniu mikroklimatu rzeźby społecznej"[77].

Na tym tematycznym obszarze jeszcze ciekawsze wydają się prace brazylijsko-amerykańskiego artysty, Eduardo Kaca. Jego zainteresowania ideą transgenicznego dzieła sztuki doprowadziły go do posłużenia się technologią genetyczną; w tym celu dokonał on transferu materiałów genetycznych z jednego gatunku do drugiego. Najbardziej rozpoznawalną pracą Kaca jest instalacja *Genesis* (1999), której kluczowym elementem jest „syntetyczny gen stworzony poprzez przetłumaczenie biblijnego wersetu z Ks. Rodzaju, mówiącego o ludzkiej dominacji nad światem na kropki i kreski pierwszego elektronicznego języka – alfabetu Morse'a, a następnie przekształcenie tej informacji w kod DNA. Powstały tą metodą gen został wszczepiony bakteriom, które stały się centralną częścią instalacji. [...] Widzowie mogli również, klikając na stanowiącej część instalacji stronie internetowej, uaktywnić nad próbką bakterii ultrafioletowe światło, i w ten sposób wziąć faktyczny udział w kreowaniu tej pracy"[78].

W kontekście problematyki strategii tożsamościowych niezwykle intrygująca wydaje się praca Kevina Clarke'a pt. *Portret Jamesa D. Watsona* (1998–1999). Dzieło to skonstruowane jest z wielkich, trójwymiarowych modeli DNA i przypisanych im paneli fotograficznych z zobrazowaną na nich sekwencją DNA, pochodzącą od genomu Watsona (współautora i współodkrywcy modelu DNA). W powstałych tą metodą portretach podmiotowość oraz tożsamość zdeterminowane są językiem genetycznego kodu. Analogiczne motywy tożsamościowe możemy także spotkać we wcześniej powstałej pracy – *Portrecie Isabel Goldsmith* (1993) Steve'a Millera. W tej ostatniej realizacji integralną częścią dzieła stał się obraz chromosomów portretowanej kobiety. Podobnie rzecz się ma z pracą Gary'ego Schneidera, który stworzył *Genetic Self-Portrait* (1997–98), zbudowany z całego spektrum ikonograficznego – począwszy od zdjęć rentgenowskich, a skończywszy na powiększeniach komórek i kodu DNA.

Problematyka domniemanego muru, który oddziela *Ja* od *Innych* (żywych organizmów) była istotną częścią dyskursu humanistycznego końca

76 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 64.

77 Cyt. za: M. Ożóg, *OneTrees (1998-) Natalie Jeremijenko*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, (red.) P. Zawojski, Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 113.

78 Tamże, s. 80–81.

xx w., czemu dawali wyraz m.in. Gilles Deleuze i Félix Guattari. Autorzy ci w swojej książce *Kafka: Toward a Theory of Minor Literature* (1986)[79], wychodząc od analizy opowiadania Franza Kafki *Przemiana* (1912), dokonali swoistej teoretycznej wolty, by zaanektować koncept praskiego pisarza do własnego dyskursu toczonego w obrębie wyzwań, dokonań i odkryć w świecie współczesnej biologii. Jak pisze Rosi Braidotti w komentarzu do tego tekstu „ciało ludzkie jako takie nie jest już częścią rodziny człowieka, lecz częścią zoo posthumanistycznych bytów"[80].

Warto dodać, że w sztuce modernistycznej pochodna optyka pojawia się już dość wcześnie, m.in. w rzeźbach Alberto Giacomettiego (*Klatka*, 1931) czy w malarstwie Maxa Ernsta (*Toaleta panny młodej*, 1940). Współcześnie natomiast – na płaszczyźnie artystycznej – tezy te ilustrują działania akcyjne rosyjskiego performera, Olega Kulika, który niejednokrotnie wcielał się w postacie psa, byka, ptaka czy ryby. W swoim rozbudowanym projekcie *Zoofrenia* (2000) artysta podjął się pokazania zwierzęcia jako „alter-ego istoty ludzkiej", co zresztą było reperkusją przekonań Kulika, który opowiada się za tzw. filozofią głębokiej ekologii (*deep ecology*). Narracja ta – jakkolwiek jest utopią – zakłada nie tylko traktowanie zwierząt na równi z człowiekiem, ale również postuluje tworzenie międzygatunkowych „rodzin". Według samego artysty projekt ten dotyczy wszystkich wykluczonych, a zatem także związków łączących jednostki odmienne rasowo bądź o różnych preferencjach seksualnych. Reasumując – przy wszystkich etycznych wątpliwościach – *Zoofrenię* można interpretować jako manifest posthumanizmu i afirmację nie-antropomorficznego Innego.

Przywołane tu przez mnie prace Eduardo Kaca oraz Olega Kulika – podobnie jak niektóre koncepcje Gilles Deleuze'a, Félixa Guattariego czy Donny Haraway – tworzą zupełnie nowy i niemal rewolucyjny koncept post-antropologiczny. W istocie jest to bowiem – jak pisze Agata Araszkiewicz – „radykalna wersja anty-antropocentryzmu", akcentująca „rozbicie centralizmu człowieka na korzyść posthumanistycznego, bio-zorientowanego egalitarianizmu" i odrzucająca „socjobiologiczny esencjalizm, który rozdmuchuje «zwierzęcą naturę» człowieka, jako cechę męskich samców, by usprawiedliwiać społeczne niesprawiedliwości"[81].

79 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Toward a Theory of Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

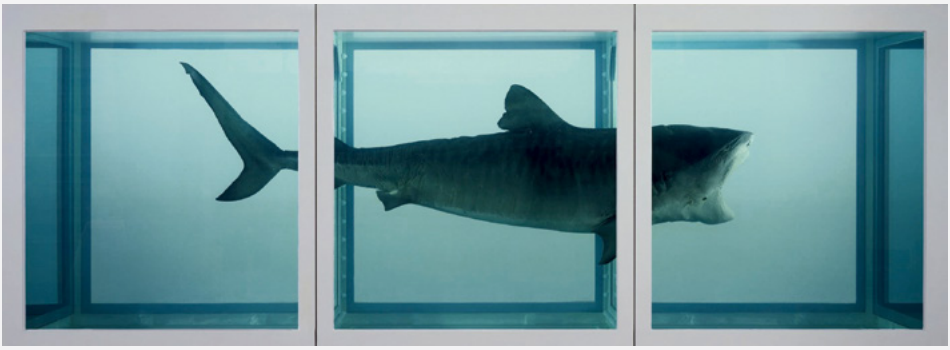
80 R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002, cyt. za: A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne" 2003, nr 11 s. 15.

81 A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003, s. 15.



Joseph Beuys, *I Like America and America likes Me*, René Block Gallery, Nowy Jork, 1974

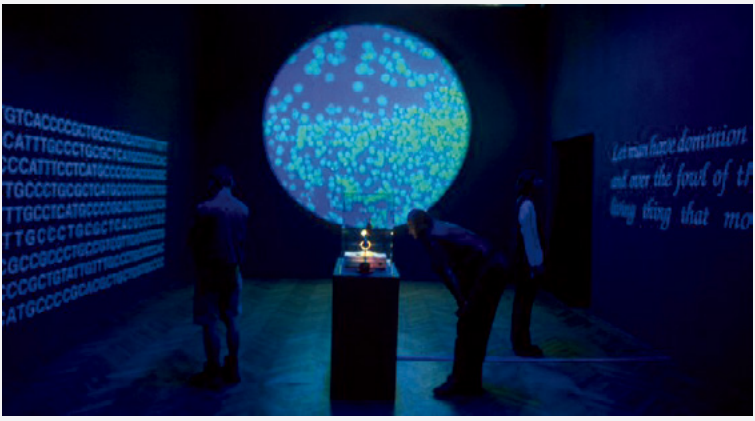
www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, żarłacz tygrysi, szkło, stal, formaldehyd, 1991

magazine.art21.org/2012/02/02/on-view-now-damien-hirsts-spot-paintings-and-the-joy-of-color/new-tate-season/





Teresa Murak, *Procesja*, Warszawa – Krakowskie Przedmieście, 1974

(fot. Antoni Zdebiak)

Eduardo Kac, *Genesis I*, instalacja transgeniczna, OK Center for Contemporary Art, Linz, 1999

alchetron.com/Eduardo-Kac-657164-W



Oleg Kulik, *Zoofrenia II #9*,
fotografia cyfrowa, 1998

www.artnet.com/artists/oleg-kulik/horseman-from-the-zoophrenia-series-WVLRwjNAxGcs4uJtIk1VhA2

5. Ciało jako Inny (tekst) w konstruowaniu podmiotowości

Problematyka ciała oraz cielesności jest najstarszym, immanentnie z człowiekiem związanym i jednocześnie permanentnie redefiniowanym motywem kulturowym. Mimo, że ciało jest instancją doraźną i efemeryczną, przez tysiąclecia – jak zauważa Barthes – „było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”[82]. Jednak próby jego spętania i dyscyplinowania, na co zwracają uwagę Barthes czy Foucault, nie przekreślają tkwiącego w nim potencjału, który co rusz kieruje człowieka od immanencji ku transcendencji. Ten zaś aspekt był szczególnie bliski Bataille'owi, który – wierny swej immoralnej dykcji – wyjaśniał, że „Ruch ciała przekracza granice, a wola nie ma w tym udziału. Ciało jest w nas nadmiarem, który sprzeciwia się prawu przyzwoitości. Ciało jest wrogiem ludzi spętanych chrześcijańskim nakazem”[83].

Nietrudno się domyślić, że opinia autora *Historii erotyzmu* była podyktowana faktem, że w jeszcze nie tak odległej przeszłości ciało w kulturze Zachodu było zamkniętym bastionem, do którego dostęp limitowano i wszelkie odstępstwa (np. przeprowadzanie sekcji zwłok) traktowano jako grzech bądź naruszenie tabu. Restrykcyjny i ideologiczny ogląd sfery cielesności był reperkusją średniowiecznego postrzegania ciała jako rezerwuaru dla duszy, które – samo w sobie – rzekomo nie miało prawa generować jakichkolwiek znaczeń. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w epoce renesansu, czego spektakularnym zobrazowaniem stał się słynny rysunek Leonarda da Vinci przedstawiający tzw. człowieka witruwiańskiego (ok. 1490), sporządzony zgodnie z koncepcjami włoskiego architekta, Witruwiusza. W czasach późniejszych prymat racjonalizmu doprowadził Kartezjusza do orzeczenia, iż „natura cielesna jest przedmiotem czystej matematyki”[84]. Niemniej jeszcze w XIX w. na ciało spoglądano z wyraźną podejrzliwością, dopatrując się w nim – paradoksalnie – i bytu fizjologicznego i „źródła mrocznych wszetecznych potrzeb”[85]. Konsekwencją takiego stanowiska było podejście Freuda, który ludzką podmiotowość identyfikował z ludzkim aparatem psychicznym, i dopiero jego kontynuatorzy (np. Julia Kristeva) powiązali ją z ciałem. Dzisiaj ciało jest zapisem świata, a fakt nie bez egzaltacji konstatuje Jean-Luc Nancy następująco: „Absolutny sens

82 R. Barthes, *Encore le corps*, Critique 1982 nr 424, cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa 1996, s. 14.

83 G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, s. 93–94.

84 R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Antyk, Warszawa 2001, s. 97.

85 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 290.

świata ciał, jego światowość i cielesność jako takie: wydalenie sensu, sens rozpisany”[86].

Zmiana punku widzenia nie nastąpiła w krótkim czasie; była ona bowiem pokłosiem pooświeceniowej interpretacji ciała jako ucieleśnionego rezerwuaru kulturowych znaczeń, generowanych w ramach prowadzonej przez władzę biopolityki. Analizę i dekonstrukcję tych idei odnajdujemy zarazem w *Kolonii karnej* Franza Kafki (1914), jak i w *Narodzinach kliniki* Michela Foucaulta (1963). W obu przypadkach ciało egzemplifikowane jest jako miejsce lokalizacji refleksyjnego podmiotu tożsamości i zapisu abstrakcyjnego systemu władza/wiedza. Zgodnie z tym konceptem ma ono wartość jedynie wtedy, kiedy jest użyteczne. Ten zaś dyspozytyw sprawił niestety, że w przypadku, gdy ciało(a) traciło(y) swą funkcjonalność, przydatność i/lub stosowalność, mechanizmy władzy/wiedzy wykluczały je z przestrzeni widzialności, czego ekstremalnym rozwiązaniem była eksterminacja Żydów podczas II wojny światowej. Ten aspekt właśnie podnosi Claude Lanzmann w monumentalnym dokumencie *Shoah* (1985). Francuski dokumentalista relacjonuje wypowiedź jednego ze świadków zbrodni dokonanych przez faszystów w Treblince, który przytacza w rozmowie bardzo wymowny epitet esesmanów – *dreck* (niem. – błoto, brud, gnój, gówno) – jakim naziści opatrywali zwłoki więźniów. W tych słowach mieści się chyba najbardziej zwyrodniała i instrumentalna w dziejach naszej cywilizacji realizacja postulatu unieobecniania – w istocie – już *nieobecnego*.

Zachodzące podczas holokaustu nadużycia semantyczne i wtórna semiotyzacja upodlonego ciała (i) podmiotu spowodowały, że jedną z konsekwencji epoki eksterminacji jest to, że „nawet najprostszy, najbardziej porywający związek miłosny, nie może uniknąć cienia, jaki rzuca ta epoka: raka podmiotu, jednostkowego lub masowego”[87].

Zagrożenia związane z reifikacją i/lub fragmentaryzacją ciała z jednej strony, zaś próbą odzyskania go i scalenia z drugiej, znalazły się u podstaw i idei zreformowania języka sztuk performatywnych oraz wizualnych w xx w., co odbywało się etapami, począwszy od pierwszej historycznej awangardy. Interesującymi przykładami tych innowacji były tezy i postulaty teoretyków współtworzących w teatrze tzw. Wielką Reformę (m.in. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Georg Fuchs, Konstantin Stanisławski), a także teksty krytyczne, wystąpienia i dzieła takich artystów, jak Maya Deren, Kurt Schwitters, Max Reinhardt, Bertold Brecht czy Antonin Artaud. Ten ostatni zyskał popularność m.in. jako autor bardzo

86 J-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 95.

87 Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 17.

wpływowej koncepcji (i manifestu) *Teatru okrucieństwa* (1932). Artaud, kontestując paradygmat i realia akademickiego dramatu, a także inspirując się tradycyjnym teatrem z Bali, zaproponował własne wyobrażenie teatru, w którym ciało i jego mowa miały stać się nośnikami ekspresyjnej i archetypicznej wizji, nawiązującej do jungowskiej koncepcji zbiorowej nieświadomości i przypisanej jej wspólnoty mitu oraz doświadczeń[88].

Poszukiwanie zmiany języka i obrazu ciała w kontekście jego modernistycznego uprzedmiotowienia ma również swoje historyczne i społeczne inklinacje w dominującej na obszarze sztuk wizualnych jeszcze pod koniec XIX i na początku XX w. dykcji patriarchalnej – z jej seksistowskim i opresyjnym językiem, który miał się w najlepsze. Dość w tym miejscu przypomnieć znaczącą wypowiedź Auguste'a Renoira; malarz, cierpiący pod koniec życia na zwyrodnienie stawów ręki, zapytany, czym wobec tego maluje akty kobiece, miał lakonicznie odpowiedzieć: „kutasem"[89]. Z kolei Wassily Kandinsky dowodził, że czyste, zagruntowane płótno jest dla niego jak „czysta, niewinna dziewica"[90]. Warto też przypomnieć o libidinalnym podłożu twórczości Jacksona Pollocka, co wzmiankowałem już w rozdziale poświęconym ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu[91].

Oczywiście – wszystkie zacytowane tu wypowiedzi i metafory pozyskiwały także swoje wizualne reprezentacje, czego wyjątkowo dobitnym przykładem jest słynny obraz Édouarda Maneta *Śniadanie na trawie* (1863), na którym artysta przedstawił ubranych mężczyzn (w domyśle artystów) i dwie nagie, towarzyszce im kobiety (potencjalne modelki). Co znamienne – do obrazu pozowały osoby z najbliższego kręgu malarza: żona samego Maneta oraz Victorine Meurent, modelka i malarka. Podobny typ ikonografii znajdujemy również w wielu obrazach belgijskiego surrealisty, Paula Delvaux (*Świt w mieście*, 1940). Natomiast intrygującą dekonstrukcją tego toposu jest *Śniadanie w futrze* (1936) szwajcarskiej surrealistki, Meret Oppenheim; praca ta składa się z opakowanej w futro filiżanki, spodka oraz łyżeczki, i nawiązuje do tytułowego śniadania Maneta, dyskursu psychoanalizy oraz powieści *Wenus w futrze* (1870) Leopolda von Sacher-Masocha.

Nie jest chyba rzeczą zaskakującą, że nie od razu po II wojnie światowej nastąpiła próba przełamania schematu patriarchalnego. Najbardziej jaskrawym przejawem kontynuacji opisanej wcześniej reifikacji jest akcja Yvesa Kleina *Antropometrie błękitnej epoki* (1960), podczas której

88 Zob. A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, WAiF, Warszawa 1978.

89 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 100.

90 Tamże, s. 101.

91 Więcej na ten temat piszę w: II 1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji.

artysta – w towarzystwie, podobnie jak on sam, ubranych w garnitury muzyków – malował niebieską farbą ciała nagich modelek (później odciskających „cielesną matrycę" na malarskim płótnie). Klein w zgodzie z modernistycznym (fallocentrycznym) mitem podmiotowości w *Antropometriach* wszedł w rolę autora i „dyrygenta" posiłkującego się *femme pinceau* (tzw. kobiecym pędzlem). Innym przykładem paralelnej artykulacji opresyjnej relacji artysty i jego modelki są również liczne prace amerykańskiego rzeźbiarza Johna De Andrea m.in. *Manet: Déjeuner sur l'Herbe* (1982), *Allegory: after Courbet* (1988), *The Artist and his model* (1980) oraz *Clothed artist and model* (1976).

Można powiedzieć, że na antypodach takiego podejścia lokalizuje się twórczość Dennisa Oppenheima. Jego *Reading Position for a Second Degree Burn* (1970) to akcja o rodowodzie nawiązującym do body artu i konceptualizmu. Artysta podczas performansu zrealizowanego w Long Beach (Kalifornia), leżał przez kilka godzin wystawiony na intensywne słońce, z rozpostartą na klatce piersiowej książką (poświęconą taktykom wojennym). W ten sposób doprowadził on do poparzenia skóry, ale jednocześnie utrwalił zmianę (w domyśle – malarskiego) pigmentu. Problematyka doboru i wykorzystania barwy, podobnie jak u tradycyjnego malarza, została przez Oppenheima rzeczywiście podjęta, ale przeprowadzona na własnym ciele i na własne ryzyko[92], czego nie można powiedzieć o klasycznej sztuce wykorzystującej mechanizm *mimesis*. Należy dodać, że ten typ artystycznego dyskursu niesie z sobą nową kategorię informacji, jaką inny amerykański performer, Vito Acconci, określa jako – „Ucieleśniona informacja. Zwrócenie uwagi na ciało, które prezentuje informacje, koncentracja na «ja» jako filtrze (filtrowanie przez siebie)"[93]. Ten sam dukt myślenia znajdujemy również u Roberta D. Romanyshyna, który uważa, że „Żyjemy w świecie z innymi jako pantomimicznymi ciałami, którymi jesteśmy, a nie z anatomicznymi ciałami, które posiadamy"[94].

Ciało w sztuce akcyjnej może pełnić funkcję medialną i komunikacyjną, co jest zresztą niejako constansem performansu. Podmiot w nim buduje i artykułuje własną tożsamość w oparciu o pozyskane informacje, niejednokrotnie doświadczone w rezultacie długich, wyczerpujących praktyk oraz działań. Tak działo się m.in. podczas pięciodniowego performansu Chrisa Burdena, który w akcji *Five Day Locker* (University of California,

92 Por. R. Goldberg, *Ciało artysty*, w: *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 92.

93 V. Acconci, *Rubbing Pieces*, 1972, cyt. Za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 31.

94 R. D. Romanishyn, *Technology as symptom and dream*, cyt. za: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 113.

Irvine, 1971) zamknął się w szafce o wymiarach 60x60x90 cm, badając możliwości i ograniczenia własnej wytrzymałości, kiedy jego relacja ze światem zewnętrznym ograniczała się tylko do pobierania wody przez rurkę. I jakkolwiek – jak pisze Sabine Gova – „Podmiot urzeczywistnia się tym bardziej, im bardziej usiłuje przejść samego siebie, afirmując swoje ciało oraz granice odporności fizycznej oraz psychicznej”[95], niekiedy – poza towarzyszącym temu wycieńczeniem – akcje te mogły być najzwyczajniej niebezpieczne dla życia, jak miało to miejsce w jednym z performansów polskiego artysty, Zbyszka Trzeciakowskiego. W 1986 r., jak relacjonował to działanie Jerzy Truszkowski, w prywatnym mieszkaniu Trzeciakowski „upadł twarzą na wystające z podłogi pędy bambusa i stracił przytomność. Złamał sobie dolną szczękę, dwa żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa”[96].

Mimo że element psychosomatyczny wydaje się w performansie dominantą, to jednak ostatecznie decydująca jest tekstualność przekazu – generowanie przez artystę oraz odbiorców struktur znaczeniowych i interpretowanie ich jako kulturowego tekstu. Emblematycznym tego przykładem może być historyczny performans *Interior Scroll* (*Rulon wewnętrzny*, 1975–1977) Carolee Schneemann. W wystąpieniu tym amerykańska artystka, stojąc nago na stole, długo malowała swoje ciało, a następnie odczytywała urywki książki z krytycznymi opiniami na temat swojej pracy, by w końcu wysunąć z waginy długi rulon zapisanego przez siebie papieru i kontynuować głośną lekturę własnego „tekstu”. *Interior Scroll* był złamaniem estetycznej zasady obowiązującej w sztuce nowożytnej, w myśl której tylko podmiot męski jest aktywny i wertykalny, zaś kobiecy – pasywny i horyzontalny. Kobieca pochwa – w kulturze patriarchalnej obrazowana i traktowana jako źródło życia i męskiej rozkoszy, o czym najlepiej świadczy *Pochodzenie świata* (*L'Origine du monde*, 1866) Gustave'a Courbeta – w ujęciu Schneemann nabiera podmiotowości i nie jest już ewokacją kastracyjnego *braku*, opisanego z fallocentrycznej perspektywy przez autora *Wstępu do psychoanalizy*, ale afirmacją idei tożsamościowego projektu. Rulon papieru z tekstem może tutaj symbolizować biblijnego węża, grzech i/lub samowiedzę. Jednocześnie performans ten wpisuje się w postfeministyczny dyskurs wyzysku ciała, które jest tekstem kryjącym inne teksty, zaś sfera cielesności jest obszarem oddziaływania Innego, przeciwstawianego podmiotowości i tożsamości „Ja”.

Aktywność twórcza Carolee Schneemann przyczyniła się do dużej popularyzacji sztuki feministycznej, a zarazem spowodowała prawdziwą

95 S. Gova, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, w: *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 73.

96 J. Truszkowski, *Hard Core Performance*, “Arteon. Magazyn o Sztuce” 2005 nr 10 (66), s. 35.

erupcję podobnych wystąpień. Tak było m.in. podczas pokazu Annie Sprinkle, amerykańskiej aktorki pornograficznej, pisarki i artystki, która w 1992 r. w ramach akcji *Public Cervix Announcement* (1992), opowiadając historię własnego życia, zachęcała widzów do obejrzenia jej narządów płciowych za pomocą ginekologicznego wziernika. Performans ten – niezależnie od jego feministycznych konotacji – stanowił także krytykę i dekonstrukcję obowiązujących od stuleci reguł przedstawienia, które zakazywały odsłaniania i odkrywania ludzkiego Wnętrza jako Obcego (Innego). Warto przypomnieć, że w rezultacie tych restrykcji stosowano różnego rodzaju wizualne ekwiwalenty – atlasy anatomiczne, zdjęcia Roentgena, a współcześnie – ultrasonografię, tomografię czy endoskopię[97]. Odsłonięcie ludzkiego wnętrza następowało stopniowo i na wiele sposobów, także przez psychoanalizę.

W sztukach wizualnych xx w. reprezentacje Wnętrza pojawią się dopiero w malarstwie Francisa Bacona *Three Studies for a Crucifixion* (*Trzy studia ukrzyżowania*, 1962), natomiast w Polsce głównie za sprawą Grzegorza Klamana (*Emblematy* oraz *Katabasis*, 1993) i Konrada Kuzyszyna (*Exi(s)t,* 1988–1989). Przedstawienia ciała, a w szczególności jego wnętrza oraz anatomicznych struktur, mają zróżnicowaną proweniencję i tło. Niekiedy, jak w przypadku Bacona, może to być intelektualna prowokacja, gdyż malarz ten z jednej strony odwoływał się w swojej twórczości do problematyki sacrum, z drugiej zaś – z sarkazmem puentował tę kwestię w rozmowie z Davidem Sylvestrem, iż „Ostatecznie, jesteśmy tylko mięsem, jesteśmy potencjalnymi tuszami"[98].

Jednak wydaje się, iż kategoria mięsności – jak zauważa Jolanta Brach-Czaina – dotyczy tego, „co w człowieku najbardziej zmysłowe, dotykalne i bujne. Tryumfująco cielesne. Co się rozrasta i rozpycha. Mięsnością istnienia emanują rozwijające się ciała i towarzyszy im radość. Żadne zakazy, zaklęcia i obwarowania nie stanowią dostatecznej zapory przed tryskającą soczystą mięsnością"[99]. Brach-Czaina dowodzi, że wszystkie wymiary cielesności nie stanowią jedynie pojęć oraz instancji, ale są fundamentalnym sposobem doświadczania istnienia. Takie podejście – zwłaszcza w Polsce – wcześniej było zjawiskiem odosobnionym. Sztuka polska po II wojnie światowej zasadniczo nie podejmowała ani nie artykułowała tej tematyki i – jak pisała Izabela Kowalczyk – na długie lata, jeszcze po socrealizmie, była „bezcielesna", gdyż – w istocie – „Pomijała takie problemy, jak fizjologia, biologiczność, seksualność, a więc wszystko to, co wiąże

97 Więcej na ten temat [w:] P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 27–29.

98 D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson Ltd, London 1973, s. 46.

99 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1998, s. 165.

się bezpośrednio z cielesnością człowieka"[100]. I rzeczywiście – znakomita większość dzieł powstałych w naszym kraju, między szóstą a siódmą dekadą xx w., to prace, w których wizerunek ciała był zdominowany przez kulturę metafory, a zatem przez symbolizację, figury retoryczne, poetyzację itp. Tendencja ta uwidoczniła się zwłaszcza w twórczości Kazimierza Mikulskiego, Erny Rosenstein, Teresy Pągowskiej, Jerzego Nowosielskiego czy Jana Lebensteina. Ciało w malarstwie ponownie zostało reaktywowane w ósmej i dziewiątej dekadzie na fali popularności tzw. Nowej Figuracji, co uwidoczniło się na przykład w twórczości artystów związanych z grupą Wprost (utworzoną w 1966 r. przez Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego i Jacka Waltosia). Ale nawet w tej nowej, choć naturalistycznej, konwencji – jak konstatuje Kowalczyk – „Przedstawione na nich ciała nie określają tożsamości człowieka, wskazują raczej na jego degradację"[101].

Zupełnie inaczej kształtowała się sytuacja w przypadku artystów tworzących zgodnie z paradygmatem konceptualnym. Na tym polu niezwykle nowatorskie – i jakby z ducha pre-krytyczne – wydają się dzieła polskiej artystki, Natalii LL. Jej cykl prac pt. *Sztuka konsumpcyjna* (1972) jest zestawem fotograficznych portretów młodej kobiety (będącej medium i *alter ego* artystki), przedstawiających ją w trakcie konsumowania banana, co w aurze ironii i swoistej gry prowadzonej z widzem, poprzez odniesienia do seksu oralnego, lęku i/lub kompleksu kastracyjnego, narzuca liczne konotacje (nie tylko zresztą erotyczne). Podobną dekonstrukcją mitu o (nie) wystarczalności seksualnej kobiety jest słynne ogłoszenie Lyndy Benglis, zamieszczone w magazynie „Artforum" (1974), które w satyrycznej formie przedstawia nagą artystkę w ciemnych okularach, trzymającą w ręce wielkie dildo, co stanowiło także parodię konwencji tzw. *pin-up girls*[102].

Sztuka lat 90. jest już zdecydowanie bardziej zorientowana na ikonograficzną i tekstualną analizę ciała, traktowanego odtąd jako system ran, traum i zabliźnień. W twórczości tej – pisze Paweł Leszkowicz – „Fragmenty, organy i wnętrzności zastępują spójną figurę, ciało staje się środkiem wyrażającym utratę czy zakłócenia w obrębie tożsamości, lub przekształca się w obraz śmierci lub rozpadu. Sztuka zwraca się ku marginesom i częściom ciała, eksplorując nie tylko jego przyjemności, ale także ból i lęki"[103].

Poruszającym przykładem abdykacji „Ja" na rzecz dyskursu i narracji jest czterokanałowa instalacja wideo Kingi Arayi pt. *Video Diary* (1997),

100 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002, s. 36.

101 Tamże, s. 39.

102 Por. B. Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970*, Prentice Hall, London 2005, s. 29–30.

103 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 180.

powstała w efekcie całorocznej rejestracji codziennego zapisywania jednego zdania przy pomocy ręki, stopy bądź ust. Praca ta, będąca katarktyczną oraz egzystencjalną formą uporania się z ciężkimi urazami, jakich doznała artystka, jest jednak przede wszystkim refleksją nad zjawiskiem przenikania się tekstualności, cielesności, tożsamości i ich wzajemnej przygodności.

Pismo jest również integralnym elementem wideoinstalacji *Rapture* (1999) oraz cyklu fotograficznego *Women of Allah* (1994) irańskiej artystki, Shirin Neshat. Twarze, dłonie oraz stopy portretowanych w nich kobiet są pokryte perskim pismem (*farsi*). W pracach tych Neshat sięga po poezję irańskich feministek, stąd ich wymowa ma charakter zarówno genderowy, jak i w szerszym sensie – społeczno-polityczny. Podobnie rzecz się ma z dziełami chińskiego artysty, Zhanga Huana, który sięga po kaligrafię w performansach oraz w realizacjach materialnych. Jego *Family Tree* (2000) to składająca się z 9 autoportretów praca fotograficzna, która prezentuje w porządku chronologicznym rejestrację stopniowego zapisywania na twarzy zapisków (osobistych historii), co prowadzi w końcowym stadium do osiągnięcia czarnego monochromu (podobnie jak w „czarnych obrazach" Ada Reinhardta).

Kaligrafia, pismo i/lub tekst(ualność) są również częstymi komponentami filmów Petera Greenawaya – zwłaszcza *Księgi Prospera* (1991) i *Dzieciątka z Mâcon* (1993). W istocie jego film *Pillow Book* (1991) stał się najbardziej dojrzałą i holistyczną próbą konstrukcyjnego oraz konceptualnego przeplatania obrazu z tekstem. W tym ostatnim dziele tekst zdominowuje całkowicie cielesność i jest niejako jej zagrożeniem i uzurpacją. Analogiczny proces możemy dostrzec w twórczości Gary'ego Hilla, w którego pracach elektroniczny obraz najczęściej jest sprzęgnięty z tekstem (*Incidence of Catastrophe*, 1987–88; *I Believe It Is an Image in Light of the Other* 1991–92). Supremacja tekstualności w sztuce Hilla, który powiedział był kiedyś, że „Kiedy czytasz książkę, ona czyta ciebie"[104], wynika być może z takich samych przesłanek, jakimi kierował się Roland Barthes, kiedy w 1968 r. obwieszczał „śmierć autora".

Wpisywanie się w klisze i standardy językowe stało się u schyłku lat 90. tematem wielu prac artystów wykorzystujących strategie subwersywne, nie stroniących też od ironii oraz pastiszu (np. u Barbary Kruger i Jenny Holzer). Problematyka socjalizacji jednostek i redystrybucji tożsamościowych wzorców stała się dystynktywna dla wczesnych prac Zbigniewa Libery (*Jak tresuje się dziewczynki*, 1987; *Ciotka Kena,* 1994; *Możesz ogolić dzidziusia*, 1996), lokującego ostrze swojej krytyki w konsumpcjonistycznej

104 Cyt. za: M. Wasilewski, *Sztuka między słowami*, [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 45.

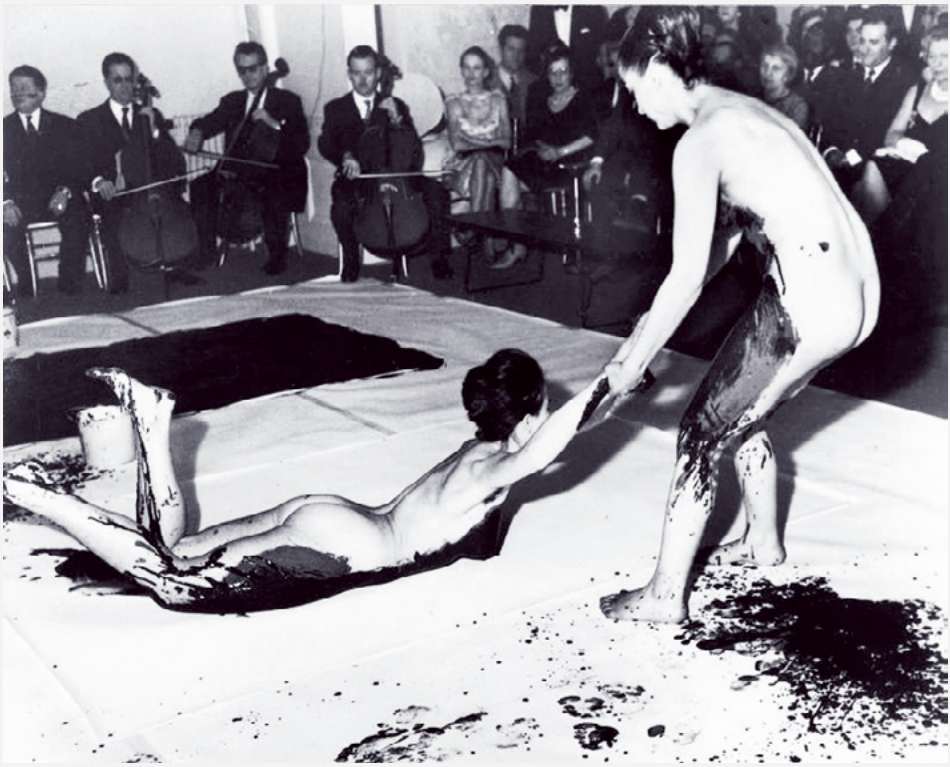
kulturze, w której – jak mówił sam artysta – „Barbie to jedno z ogniw współczesnego systemu symboli”[105]. Równie często dekonstruowanym w sztuce problemem jest kwestia zarządzania widzeniem i władzy spojrzenia. Znaczące odwrócenie tego schematu pojawiło się w wideoinstalacji *Łaźnia męska* Katarzyny Kozyry (1999), gdzie niejako *a rebours* – jak pisze Bożena Czubak – „to kobieta zarządza widzeniem, a obiektem spojrzeń są ciała męskie, ciała, którym tradycje europejskiej kultury przypisywały funkcje działania”[106].

Prowadzone przez artystów w ostatnich latach narracje tożsamościowe mają z założenia służyć obnażeniu mechanizmów deprecjacji ciała bądź jego dysocjacji od świadomości i podmiotowości, i co – nie mniej istotne – sprawić, by zarówno jednostki, jak całe społeczności nie żyły w przeświadczeniu niemocy i sterowania nimi zza tak zwanych kulis. Ponowne odkrycie i odnalezienie ciała ma zatem służyć usunięciu dojmującego poczucia nierzeczywistości w hipermedialnym i polifonicznym świecie. Stąd ogromną rolę odgrywa tu doświadczenie somatyczne, gdyż jego istotą jest językowe niezapośredniczenie i bezpośredniość. Dlatego też – jak zauważa Richard Shusterman – „zanim pogrzebiemy ciało lub stekstualizujemy je, trzeba poddać krytyce opór filozofii wobec niedyskursywnego doświadczenia”[107].

105 A. Szymczyk, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 41.

106 B. Czubak, *W zmienionej roli, miejscu, płci,*: [w:] *Sztuka kobiet*, (red.) J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000, s. 134.

107 R. Shusterman, *Practicing Philosophy*: *Pragmatism and the Philosophical Life*, cyt. za: K. Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, (red.) tegoż, Universitas, Kraków 2000, s. 130.



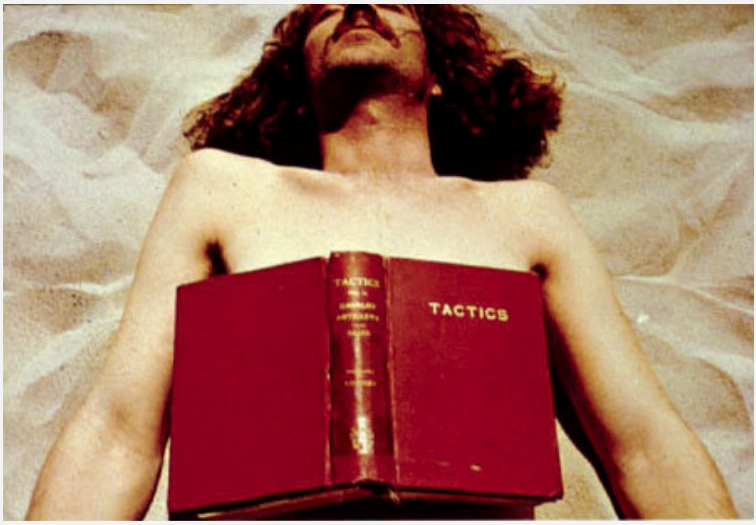


Yves Klein *Anthropométries de l'époque bleue*, Galerie Internationale d'art contemporain, Paryż, 1960

theartstack.com/artist/yves-klein/anthropometries-de-l-epo

John De Andrea, *Manet: Déjeuner sur l'herbe*, polimer syntetyczny, Speed Art Museum, Louisville, 1982

www.speedmuseum.org/collections/manet-dejeuner-sur-lherbe/





Dennis Oppenheim, *Reading Position for a Second Degree Burn*, skóra, książka, energia słoneczna, czas ekspozycji: 5 godzin, fotografia i tekst, Nowy Jork, 1970

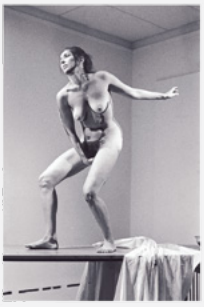
www.artnet.com/artists/dennis-oppenheim/reading-position-for-second-degree-burn-stage-1-y0LbF2yuJQ0tnqc4BU264A2











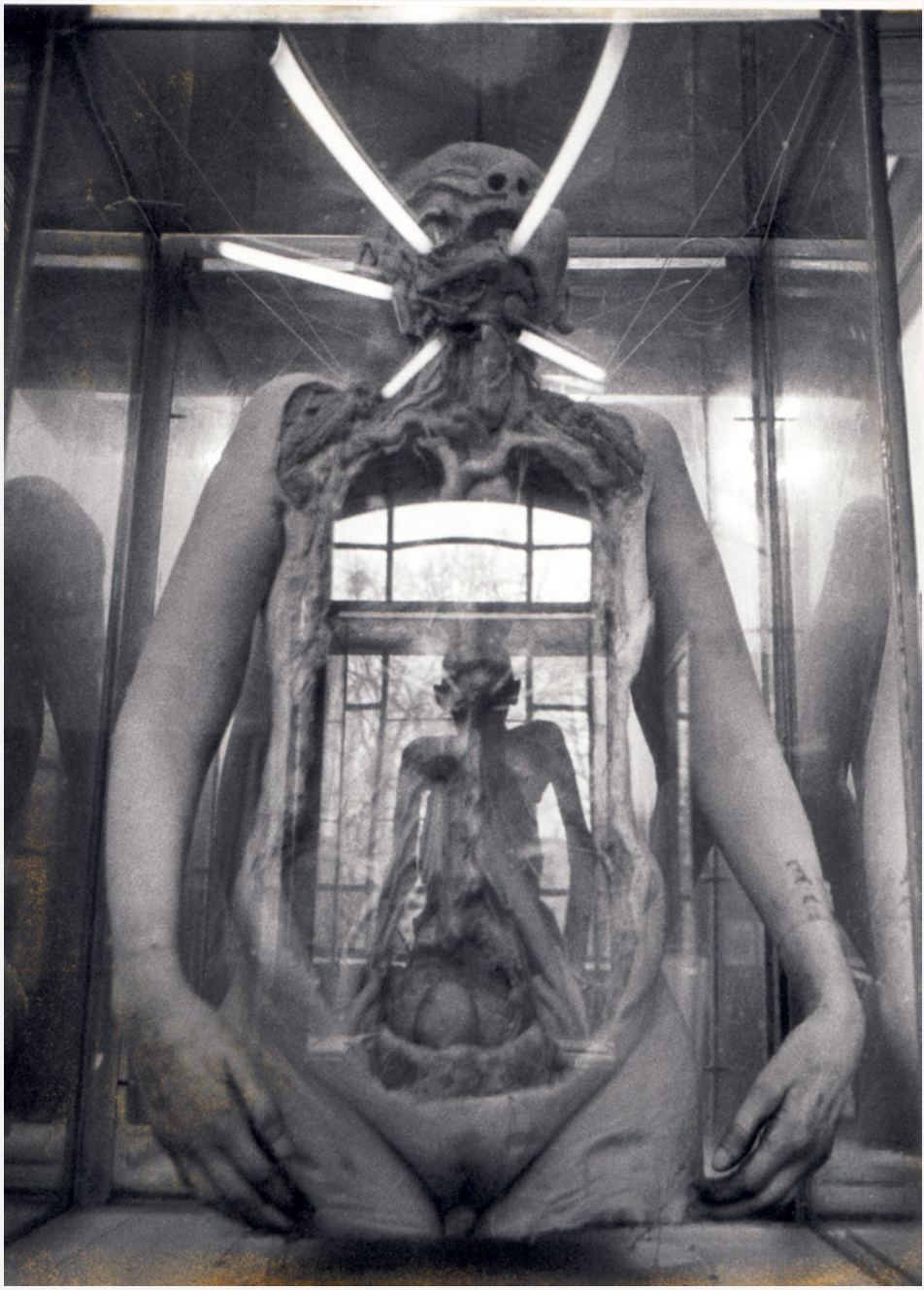




Carolee Schneemann, *Interior Scroll*,
East Hampton, Nowy Jork, 1975

(fot. Anthony McCall) fineartmultiple.com/buy-art/carolee-schneemann-interior-scroll/





Konrad Kuzyszyn, *Collegium Anatomicum*, fotografia czarno-biała na papierze. 1988-1989

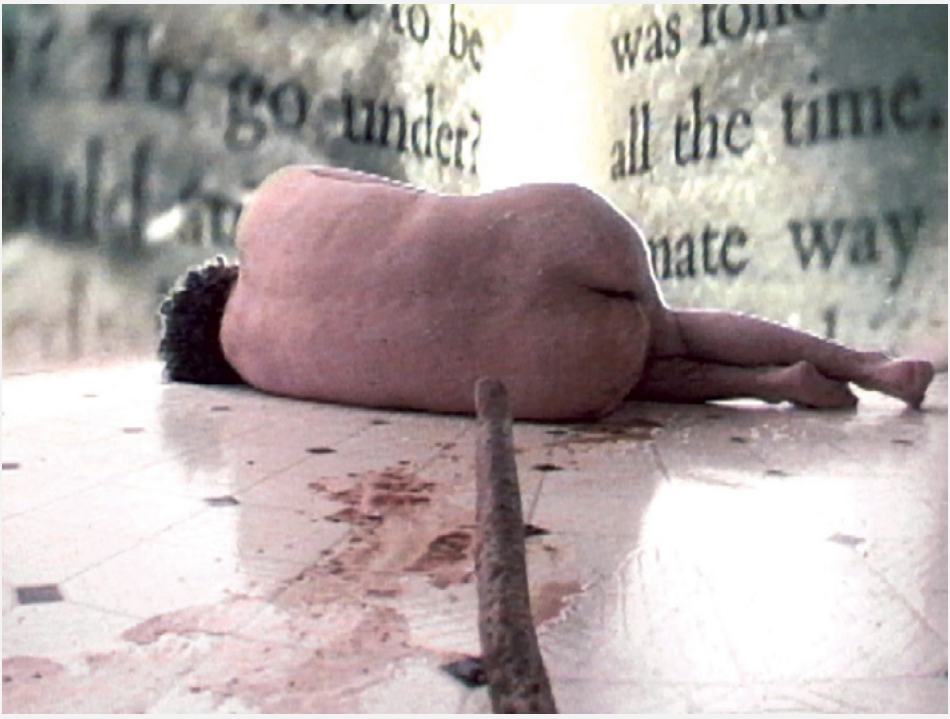


Konrad Kuzyszyn, *Collegium Anatomicum 2*, fotografia Diasec, 2016



Natalia LL, *Sztuka postkonsumpcyjna*,
fotografia, 1975

(fot. dzięki uprzejmości galerii Lokal_30)



Gary Hill, *Incidence of Catastrophe*,
kadr wideo, 1987–1988

www.arshake.com/en/la-parola-nella-video-arte-ii/

6. Dylematy i transgresje (kulturowej) płci

Genealogii zmian zachodzących w dwudziestowiecznej narracji i percepcji płci oraz związanej z nią sfery seksualności należy szukać jeszcze w połowie XIX stulecia. W purytańskim świecie schyłku epoki wiktoriańskiej, naznaczonej przez społeczną pruderię i hipokryzję, zostały stopniowo uruchomione przemiany, które doprowadziły kilkadziesiąt lat później do obyczajowej erozji. Egzemplifikacją tej cokolwiek ambiwalentnej dekompozycji kulturowego modelu były z jednej strony procesy wytyczane wydawcy Emila Zoli i Guy de Maupassanta oraz osadzenie w więzieniu Oskara Wilde'a, z drugiej zaś – rosnąca popularność literatury brukowej i prasy bulwarowej, a pokrótce także upowszechnienie się kina, które konsekwentnie i skutecznie naruszały obyczajowy gorset. W domenie sztuk wizualnych nastąpiło radykalne otwarcie się artystów na prezentację wcześniej tabuizowanych obszarów widzialności, co dotyczyło w szczególności ludzkiej cielesności oraz seksualności, które zaczęto przedstawiać w świeckim kontekście, pozbawionym mitologicznego lub religijnego podłoża. Świadczą o tym tematy coraz liczniej malowanych aktów – Édouarda Maneta (*Olimpia*, 1863), Gustave'a Courbeta (*Pochodzenie świata*, 1866) czy Edgara Degasa (*Miednica*, 1886). Mimo obyczajowej wolty, wszystkie one jednak odzwierciedlają wyraźnie patriarchalną genezę kobiecego aktu, co zresztą znalazło swoją kontynuację na początku następnego stulecia w akcentowaniu ilustracyjności i przedmiotowości ciała oraz w obrazowaniu dialektyki płciowej różnicy (Pablo Picasso, Egon Schiele, Georges Rouault). Pierwszym transgresywnym fenomenem, który przyczynił się do przekonstruowania tego typu modelunku, było wystąpienie Marcela Duchampa, po 1920 r. sygnującego kilka swoich prac kobiecym pseudonimem Rrose Sélavy. We współpracy z Man Rayem powstał wówczas też cykl portretów ucharakteryzowanego autora *Fontanny* w damskim przebraniu i makijażu.

Przekroczenie konturowo rozumianej różnicy płci, zasugerowanie asymetrii bądź nawet przedstawienie androgyniczności zdarzało się także – choć równie sporadycznie – w literaturze, czego dowodzą takie powieści, jak *W godzinie cudu* (1902) Stanisława Przybyszewskiego oraz *Orlando* (1928) Wirginii Woolf. Tematyka androgynii znalazła też swoje uzasadnienie w koncepcjach Mircei Eliadego[108] oraz Carla Gustava Junga[109], który definiując pojęcie Całkowitej Jaźni (Ja), posiłkował się terminami *complexio oppositorum* i *mysterium coniunctionis* (zjednoczenie

108 Zob. M. Eliade *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, KR, Warszawa 1999.

109 Zob. C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Sen, Warszawa 1993.

przeciwieństw), wychodząc z założenia, że jaźń ma stanowić konstytucję dwóch pierwiastków – żeńskiej *animy* oraz męskiego *animusa*.

Zaprezentowane tu incydentalne naruszenia genderowego kodu w pierwszej połowie ubiegłego stulecia – mimo wszystko – przebiegały zdecydowanie pod dyktando patriarchalnego wzorca, czego ironicznym (i dwuznacznym) emblematem stał się słynny pojedynek szachowy, rozegrany przez Marcela Duchampa i Eve Babitz w Pasadena Art Museum (1963). Istotą tej zainscenizowanej psychodramy był fakt, że uczestnicy stanęli do nierównej walki, w której mężczyzna był ubrany a kobieta naga, co w zachodniej kulturze symbolicznie identyfikuje oraz dystrybuuje siłę i słabość, władzę i poddanie. Duchamp w performansie tym podjął się (pytanie, na ile intencjonalnie, a na ile prowokacyjnie?) wpisania swojej sztuki w seksistowskie role i ramy, które przyporządkowują męski i kobiecy podmiot określonym zachowaniom w relacjach interpersonalnych i instytucjonalnych. Ponieważ zaś akcja w Pasadenie nie była zdarzeniem odosobnionym, nie może dziwić, że podczas jednego z wywiadów radiowych kolektywu *The Guerilla Art Action Group* dla sieci WBAI (1970) ze strony artystek pada oskarżenie, iż „Instytucje kultury służą rasizmowi i dyskryminacji kobiet”[110]. Teza ta w przypadku Duchampa jest tym bardziej uzasadniona, że opisany tu pojedynek szachowy odbywał się w trakcie wystawy, na której – niejako na tle „szachistów” – rozpościerał się widok na słynną *Pannę młode rozebraną przez swych kawalerów, jednak*. Ten chyba nieprzypadkowy *entourage* pozwolił symbolicznie sytuować Eve Babitz jako tytułową „pannę młodą”, zaś Duchampa jako „kawalera”. Zaprojektowany tu model – zgodnie z modernistycznym i fallocentrycznym mitem tożsamości – można też zastąpić przez inną synonimiczną relację: artysta – modelka, która była często powielanym motywem wielu fotografii z udziałem m.in. Maneta, Rodina, Giacomettiego czy Yvesa Kleina.

Tematem uprzedmiotowienia tak „okonturowanej” kobiecej tożsamości zajął się na szeroką skalę dopiero dyskurs feminizmu. Na obszarze inspirowanej nim sztuki pojawiło się całe mnóstwo dzieł, dekonstruujących przede wszystkim tradycyjny porządek symboliczny, zgodnie z którym wizerunek kobiety konstytuowany był w oparciu o reakcyjną (biologiczną) definicję płci. Ta z kolei zawierała z reguły fetyszystyczny i fallocentryczny system reprezentacji. Paradoksem jest fakt, że wiele realizacji artystycznych, powstałych w ramach drugiej fali feminizmu, w sposób manifestacyjny artykułowało tematykę ciała i seksualności. Potwierdzają to takie prace, jak wideo Carolee Schneemann *Fuses* (1967), gdzie fizyczność, sensualność i ekshibicjonizm autorki przekładają się również na formę samej

110 *Akcja. Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970 r.)*, [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, dz. cyt., t. II, s. 280.

pracy, czy *Saint Orlan* (*Święta Orlan*, 1986), w której artystka kontestuje chrześcijański model ciała napiętnowanego. Niezależnie od tego – epoka ta stanowiła prawdziwy wysyp performansów podważających patriarchalne i/lub modernistyczne mity użyteczności i dekoracyjności piękna, czemu wyraz dawała wielokrotnie Marina Abramović – np. w swym dokamerowym performansie *Artist must be beautiful* (1975) – czy Lydia Schouten w *Sex Object* (1979).

Na gruncie polskim – poza omawianymi już wcześniej pracami Teresy Murak czy Natalii LL[111] – niezwykle radykalny charakter miały wystąpienia Ewy Partum. W 1980 r. artystka w ramach akcji pt. *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* przy dźwiękach marsza weselnego pocięła nożyczkami suknię ślubną, by stanąć nago przed widzami, natomiast rok później – podczas performansu *Głupia kobieta* – obwieszona choinkowymi lampkami, głośno zachwalała swe kobiece atrybuty. Równie ironiczny dystans cechował twórczość Marii Pinińskiej-Bereś. Artystka ta poniekąd wyprzedzała dokonania zachodniej sztuki feministycznej, bowiem już jej wczesne realizacje rzeźbiarskie – *Gorsety* (1966–1967) – mimo jawnych osobistych odwołań, były próbą uniwersalizowania doświadczenia kobiecości. Z kolei w późniejszych *Psychomebelkach* (od 1968) jeszcze mocniej zaznaczył się wpisany w ramy intymności wątek cielesny, artykułujący się przywoływaniem form kobiecego ciała i próbą redefiniowania własnej tożsamości. Wydaje się, że przykładem paralelnych dla Pinińskiej-Bereś poszukiwań i konstatacji – w sztuce światowej – jest twórczość japońskiej artystki, Yayoi Kusamy, której sztuka również bazuje na doświadczeniach autobiograficznych. Dzieła Kusamy spaja kilka obsesyjnych toposów – na planie abstrakcyjnym są to multiplikowane kropki i sieci, natomiast w sferze figuratywnej – są to motywy falliczne, które reprezentują kontekst erotyczny (*Phallus Boat*, 1964; *Phallic Girl*, 1965; *Silver Shoes* 1976–1977).

Feminizm trzeciej fali zmienia nieco akcenty i – mimo nadal kontynuowanej batalii o równouprawnienie – jego teoretyczna refleksja zaczyna obejmować także zagadnienia społeczne (etniczne, rasowe, religijne, ekologiczne). Jednocześnie wielu rzeczników postfeministycznego dyskursu opowiada się w sztuce za zaniechaniem nadreprezentacji kobiecego ciała. W tym kontekście niezwykle znacząca jest aktywność – utożsamianej z postmodernizmem oporu – amerykańskiej artystki, Barbary Kruger. W Polsce jest ona najbardziej chyba znana z pracy pod wymownym tytułem – *Your Body is Battleground* (1989) – w której włącza się w debatę na temat (nie)dostępności aborcji i rynkowego udziału korporacji (farmaceutycznych, kosmetycznych, odzieżowych) w promowaniu pożądanych

111 Por. E. Hyży, *Metafizyka rodzącego się ja*, w: tegoż, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, s. 110–156.

przez nie standardów wyglądu, zachowania, ubioru itp. Barbara Kruger działa w domenie intermediów, a przedmiotem jej szczególnego zainteresowania jest tekstualny aspekt świata reklam, haseł i sloganów. Artystka ta – jak słusznie zauważa Magdalena Ujma – „W teksty wprowadza przyimek «my» jako dotąd niemy podmiot obrazu, pod którym skrywa się autorka, jak i wszystkie kobiety – obiekty spojrzenia. Z kolei przyimek «ty» sugeruje tradycyjnego adresata przekazu «mężczyznę». Ta strategia «podkopuje męską kontrolę». Według Whitney Chadwick, Barbara Kruger «ukazuje kobietę jako obcego»"[112].

Nowy ikonoklazm – będący strategią dekonstrukcji standardów obrazowania nagiego kobiecego ciała – w swej najbardziej radykalnej formie nie przetrwał długo, a z czasem zaczął przybierać niekiedy zaskakujące i prowokacyjne formy, jak ma to miejsce m.in. w pracach Nicole Tran Ba Vang oraz Alby D'Urbano, które sytuują się na obrzeżach spokrewnionych z językiem reklamy i komercji. Oczywiście – tak czy inaczej są to ciągle postawy stanowiące ewidentną przeciwwagę dla jawnie seksistowskich i patriarchalnych motywów uobecnionych w niemal całej twórczości tak znanych fotografów, jak Jan Saudek, David Hamilton czy Helmut Newton, których prace z założenia mają uwodzić i schlebiać gustom tzw. „męskiej publiczności".

Istotnym przewartościowaniem, jakie wniosła do kulturowego dyskursu postfeministyczna narracja, było performatywne postrzeganie płci tudzież tożsamości, które – zgodnie z tezami Judith Butler – zaczęto traktować jako konstrukty w procesie i obrębie społeczno-kulturowej gry[113]. Na tym polu nie mniej istotne było także pojawienie się dyskursu *queer* – czyli społecznej teorii różnicy, rozumianej jako zespół odmienności od heteronormatywnego wzorca, która objęła jednostki do tej pory wykluczone z dyskursu i zazwyczaj przejawiające skłonności homoseksualne, biseksualne, transseksualne, interseksualne bądź aseksualne, autoseksualne czy panseksualne (a zatem utożsamiające się z LGBT). Koncepcja *queer* zakłada rozumienie tożsamości seksualnej jako indywidualnego i niepowtarzalnego wyboru, który – z przyczyn zrozumiałych – może wydawać się niejednokrotnie kontrowersyjny, o czym świadczy chociażby twórczość szwajcarskiego malarza polskiego pochodzenia, Balthusa[114]. Artysta ten, niekiedy zestawiany z surrealistami, zasłynął z wielu prac przedstawiających oniryczny świat nastolatek, pogrążonych w transie bądź we śnie, zazwyczaj portretowanych w dość dwuznacznych pozach

112 M. Ujma, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, dz. cyt., s. 73.

113 Por. J. Butler, *Uwikłani w płeć*, dz. cyt.

114 Balthus, właściwie Baltazar Klossowski, jest bratem znanego filozofa, Pierre'a Klossowskiego.

(*Lekcja gry na gitarze*, 1934; *Dziewczynka i kot*, 1937; *Złote dni*, 1944). Ślady podobnej obsesji i fascynacji możemy odnaleźć w kultowej powieści Vladimira Nabokova *Lolita* (1955), która doczekała się dwóch głośnych filmowych adaptacji – w reżyserii Stanleya Kubricka (1962) oraz Adriana Lyne'a (1997). Te same tropy i schematy spotykamy również w filmie Evy Ionesco – *Moja mała księżniczka* (2011). Reżyserka poddaje re- i dekonstrukcji swoje skomplikowane i najwyraźniej (auto)biograficzne relacje z matką, Iriną Ionesco, słynną francuską fotografką, która zasłynęła m.in. z prowokacyjnych i niezwykle erotycznych aktów własnej córki. Oczywiście – nie są to przypadki odosobnione, bowiem problematyka procesualnej tożsamości i/lub performatywnej płci kulturowej znalazła nader dojrzałą artykulację także w twórczości literackiej Wirginii Woolf, zwłaszcza w jej powieściach *Fale* (1931) oraz *Orlando* (1928); w tej ostatniej transgenderowa odmienność pozyskała wręcz swój personalny wymiar. W Polsce znany jest dramatyczny przypadek poetki i krytyczki, Marii Komornickiej, która w 1907 r. zakomunikowała swoją „przemianę" i odtąd funkcjonowała jako Piotr Odmieniec Włast, co stało się przedmiotem obyczajowego skandalu, a w konsekwencji zakończyło jej(jego) wieloletnim pobytem w szpitalach psychiatrycznych. Kontynuacja tych wątków ma miejsce w drugiej połowie xx w., m.in. we wczesnych performansach Vito Acconciego i Luciano Castelliego. Acconci podczas swojej akcji *Conversion* (1971) wypalał na ciele owłosienie oraz zaciskał pomiędzy udami przyrodzenie, usiłując wizualnie wykreować „kobiecy wygląd", by móc zamanifestować akt seksualnej transformacji. Z kolei Castelli w *Solarium* (1975) konfrontował się z wizerunkami kobiet mających uosabiać jego erotyczne projekcje i fantazmaty.

Dylematy androgyniczności pojawiają się na płaszczyźnie narracyjnej tak wybitnych filmów, jak xx*Y* (reż. Lucía Puenzo, 2007), czy *Wszystko o mojej matce* (reż. Pedro Almódovar, 1999). Jest także motywem źródłowym instalacji Rebecci Horn (*Orlando*, 1988), odwołującej się do napięć i bliskości płci. Ten sam koncept pojawia się również w twórczości i biografii Roni Horn, która w jednym ze swoich tekstów wyjaśnia to bardzo osobiście: „Androginia mojego imienia wywarła na mnie głęboki wpływ. Jeszcze gdy byłam nastolatką, zrozumiałam, że mój gender to nie wasz interes. Androginia jest możliwością rzeczy, która zawiera zmultiplikowane tożsamości… To właśnie łączenie różnic jest podstawą tożsamości, nie ich wykluczanie. Jesteś tym i tym, i jeszcze tamtym…"[115]. Egzemplifikacją tak rozumianej androgyniczności są według artystki prace „autoportretowe", składające się z minimalistycznych par przedmiotów w instalacjach *Piece for Two Rooms* i *Asphere* (1988–2005).

115 R. Horn, *Androgyny*, [w:] *Roni Horn aka Roni Horn*, Subject Index, Getynga 2009, s. 11, cyt. za: W. Szymański, *Argonauci*, dz. cyt., s. 217.

Tematyka transwestytyzmu stała się obszarem eksplorowanym przez artystów także i z tego powodu, że osoby komunikujące odmienne preferencje seksualne czy też zmieniające płeć najczęściej znajdują się poza przestrzenią „oficjalnej" (tj. dystrybuowanej przez masmedia) widzialności. Jak słusznie pisze Piotr Piotrowski – „Tranwestyta, a zwłaszcza ten/ta w wyniku zabiegu medycznego „rzeczywiście" staje się kobietą, materializuje to przekonanie i dla władzy wydaje się być szczególnie niebezpieczny/a. Władza autorytarna oskarża go/ją o naruszenie prawa i penalizuje, władza bardziej liberalna – z konieczności – musi go/ją tolerować, co nie oznacza, że nie dostrzega jego wywrotowych funkcji i nie podejmuje przeciw niemu/niej represyjnych działań"[116]. Z tej też przyczyny wiele dzieł artystycznych, artykułujących tę problematykę, spotykają obostrzenia i cenzura, co stało się udziałem artystów tak dziś rozpoznawalnych, jak chociażby Andres Serrano. Jego powstały w 1997 r. cykl zdjęć pt. *A History of Sex* z jednej strony kataloguje cielesne i mentalne „odmienności", z drugiej znów – przywraca widzialności to, co „niewidzialne". Warto dodać, że już dużo wcześniej, bo u schyłku lat 60., świat transseksualizmu i transwestytyzmu eksplorował w swoich pracach fotograficznych Jeffrey Silverthorne. Podobnie – w kontekście teorii *queer* – można też interpretować wiele prac odwołujących się do tematu relacji i gier interpersonalnych, za pośrednictwem których artyści podważają bądź rozmywają klasycznie interpretowaną tożsamość płci. Wizualną eksplikację takiej strategii znajdziemy na przykład u niemieckiej artystki, Mony Kuhn (*Evidence*, 2007) czy we wczesnych pracach Włoszki, Brigitte Niedermair.

Jedną z najważniejszych reperkusji nowego spojrzenia na problematykę płci kulturowej jest bez wątpienia dekonstrukcja oraz artykulacja narracji gejowskiej oraz wizerunku „nowej" męskości. W tej mierze odkrywcze okazało się odświeżenie i historyczny lifting takich dzieł, jak dojmujący romantyzmem i autoerotyzmem film *Pasja miłości* (*Un Chant d'Amour*, 1950) Jeana Geneta czy złożony z jednego ujęcia *Blow Job* (1963) Andy'ego Warhola. W latach 80. i w kolejnej dekadzie prac otwarcie realizujących wątki homoseksualne pojawił się przysłowiowy wysyp, ale dopiero mistrzowskie, wystylizowane i ascetyczne fotografie Roberta Mapplethorpe'a – mimo niekiedy jawnych odniesień także do BDSM – spowodowały nie tylko zainteresowanie nimi, ale także ich rzeczową krytykę. Kariera Mapplethorpe'a, podobnie jak innego wybitnego amerykańskiego artysty, Félixa Gonzáleza-Torresa, została niestety drastycznie przerwana – oboje zmarli bowiem na AIDS. Ten ostatni, warto dodać, był autorem pracy fotograficznej *Untitled* (*Alice B. Toklas and Gertrude Stein's Grave, Paris*, 1992),

116 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, kat. wyst., (red.) B. Czubak, CSW Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 29.

na której przedstawił bukiet kwiatów posadzonych na paryskim grobie Stein i Toklas. Akt ten miał w zamyśle – jak zauważył Nicolas Bourriaud – reprezentować „kobiecą homoseksualność jako niepodważalny wybór”[117]. Na gruncie polskim interesującą realizacją motywów autoerotycznych jest kontynuowany od 2002 r. projekt fotograficzny *Oni* Wojciecha Gilewicza. Artysta, który zawsze portretuje samego siebie i zestawia swoje wizerunki wykonane w różnym czasie oraz kontekście, wciąga odbiorcę w grę lustrzanych odbić. Jego prywatna ekshibicja staje się dlań punktem wyjścia i (auto)erotyczną ofiarą, jaką składa przed sobą i przed odbiorcą. W tym wydaniu narcyzm ów nie staje się rozkoszą lektury, ale najwyraźniej sprawia, że samotność i zdystansowanie ulegają podwojeniu.

Równie spektakularnym przykładem jest malowany przez Wojciecha Ćwiertniewicza od 2002 r. cykl męskich aktów. Obrazy te są jednocześnie uważnymi studiami nad psychoanalizą obrazu i obsesyjnym przeglądaniem się w historii obrazowania. Jednak kluczowa wydaje się w nich problematyka (nie)możności reprezentacji, którą artysta od lat konsekwentnie rozgrywa pomiędzy porządkiem *odtwarzania* i recepturą *powtarzania*. W tym sensie można traktować te prace jako epifanie – malarstwa po malarstwie, obrazu po obrazie, pamięci po (nie)pamięci. Nie bez rzeczy jest tu też strona czysto formalna. Jak pisze bowiem Paweł Leszkowicz – „Ćwiertniewicz jest pierwszym artystą w całej historii polskiego malarstwa, który naprawdę widzi, czuje i oddaje męskie ciało w jego pełni”[118].

Swoistym *signum temporis* była zorganizowana w prywatnym mieszkaniu w 2005 r. wystawa Karola Radziszewskiego *Pedały*, która stanowiła artystyczny *coming out* artysty, wpisującego się jawnie w przestrzeń publiczną realizacjami sygnowanymi przez gejowskiego artystę. Podobną, choć daleką od euforii i afirmacji, perspektywę dostrzec można w twórczości fotograficznej amerykańskiej artystki, Nan Goldin. Jest ona przede wszystkim rzeczniczką społeczności wykluczonych, które portretuje w codziennych sytuacjach, „w momentach bliskości, rozpaczy, seksu, samotności, miłości. Jej fotograficzny, autobiograficzny dziennik, to archiwum ludzkich spojrzeń i związków hetero – i homoseksualnych. Biseksualizm artystki umożliwił jej otwarty i głęboki ogląd płci oraz różnych orientacji seksualnych i miłosnych. Goldin fotografuje również twarze ludzi z AIDS, umieranie na AIDS. […] Seksualność – dodaje Leszkowicz – jest

117 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt.,, s. 90.

118 P. Leszkowicz, *Mężczyźni Wojciecha Ćwiertniewicza; Atak męskim ciałem w warszawskiej galerii aTak*, 2008, w:.http://www.obieg.pl/recenzje/4238 (dostęp: lipiec 2017).

u niej źródłem rozkoszy i tragedii. [...] W jej sztuce spotykają się estetyka, erotyka, etyka i polityka"[119].

W ostatniej dekadzie coraz odważniej eksponowanym wątkiem w sztuce polskiej jest motyw transwestytyzmu. Pojawia się on m.in. w niektórych pracach Pawła Korbusa (*Wszech NIC*, 2011), Lecha Majewskiego (*Men*, 2006) oraz w projekcie Katarzyny Kozyry *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2006). Poruszającą artykulacją tego tematu jest instalacja i wideo Alicji Żebrowskiej pt. *Kiedy Inny Staje Się Swoim* (1999), gdzie artystka odwołała się do autentycznego przypadku młodej transseksualistki Sary, która urodziła się jako mężczyzna i zdecydowała przeprowadzić operację zmiany płci. Ten ostatni aspekt jest także jednym z wiodących lejtmotywów twórczości francuskiej artystki, Orlan. W ramach najbardziej znanego projektu pt. *The reincarnation of St Orlan* (*Reinkarnacja świętej Orlan*, od 1990) artystka poddała się serii dziewięciu operacji plastycznych, które miały w jej zamierzeniu stanowić próbę odwzorowania estetycznych parametrów pozyskanych z najwybitniejszych kobiecych przedstawień sztuki dawnej. Każda z operacji była swoistym performansem, na którym zarówno Orlan, jak i zaangażowani lekarze posiadali specjalnie zaprojektowane przez artystkę kostiumy. Całe zdarzenie było transmitowane do galerii, zaś przytomna podczas zabiegu artystka cytowała w międzyczasie teksty psychoanalityczne (ze szkoły lacanowskiej). Zarówno materiały chirurgiczne jak i zdjęcia wykonywane podczas trwającej 45 dni operacji stały się później artefaktami prezentowanymi na wystawach w galerii[120].

Problematyka (nie)tożsamości płci i androgyniczności pojawia się również w niektórych pracach Louise Bourgeois. Jej rzeźba *The Couple* (2003) to biomorficzne i ewidentnie hermafrodytyczne formy. Warto też przypomnieć, że w 1978 r. artystka podczas prezentacji jej rzeźby *Confrontation* wyreżyserowała performans, podczas którego wybrała spośród publiczności kobietę i mężczyznę, a następnie ubrała parę w zaprojektowane przez siebie ubiory, zarazem odwracając ich atrybuty płci. W tej mierze znaczącą, choć ironiczną, dekonstrukcją modelu patriarchalnego i dominacji męskości było też inscenizowane zdjęcie Roberta Mapplethorpe'a *Fillette* (*Dziewczynka*, 1982), na którym siedemdziesięcioletnia Bourgeois z filuternym uśmiechem stoi, ściskając pod ramieniem rzeźbę ogromnego fallusa. Równie zdystansowane wydaje się być przesłanie tandemu Eva & Adele, który od 1991 r. realizuje się artystycznie i egzystencjalnie ponad

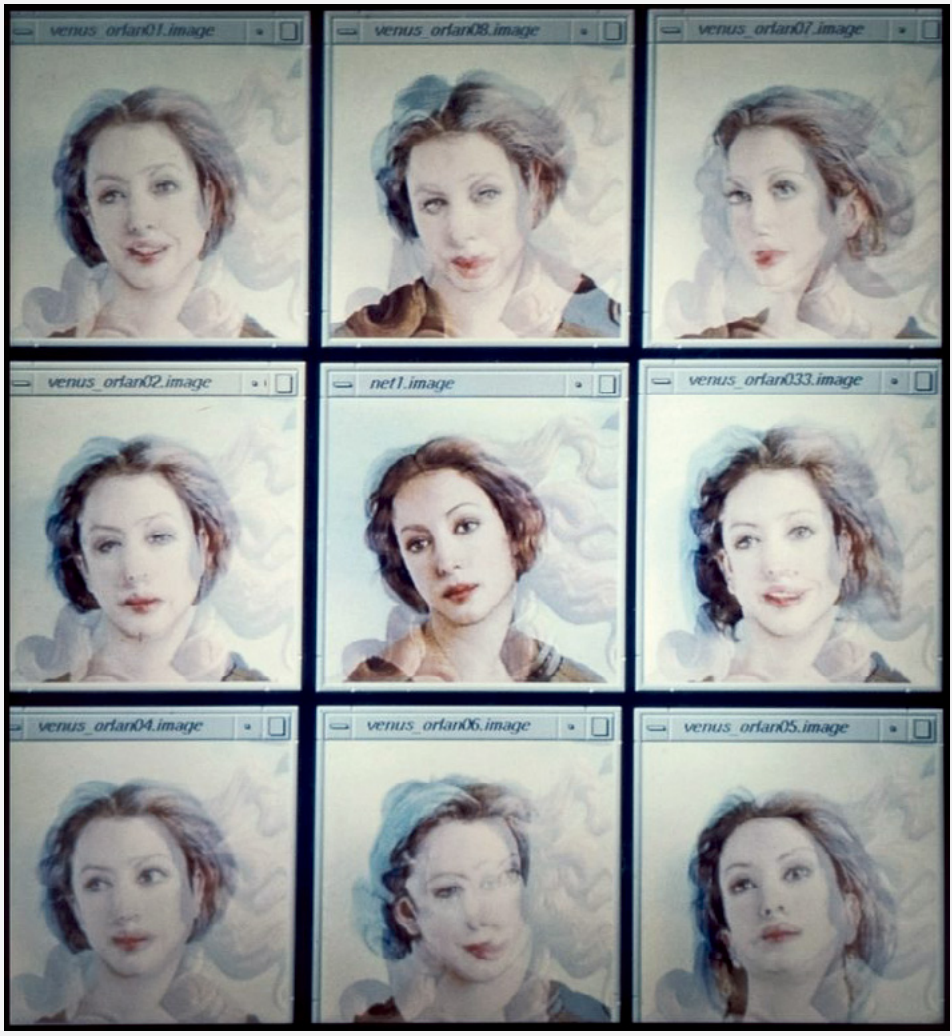
119 P. Leszkowicz, *Miłość i demokracja. Love and Democracy*, CSW Łaźnia, Gdańsk 2006, s. 31.

120 Więcej na ten temat w: J. Krawczyk, *Całe życie sceną. Rozważania nad przypadkiem Orlan*, [w:] *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, (red.) K. Kuropatwa, D. Rode, RABID, Kraków 2003, s. 73 – 74.

tożsamościowymi granicami. Artystki – zgodnie z ideą *gender bending* – przypasowują swoje role, zachowania i postawy do konkretnych sytuacji. Stąd przemieszczając się po świecie i występując na różnych wydarzeniach artystycznych, traktują siebie jako tzw. żywe rzeźby, zaś ich mottem jest: „gdziekolwiek jesteśmy, jest muzeum".

Artystą sensu *stricte* globalnym jest Wu Tsang. Ten pracujący w Los Angeles performer, twórca instalacji i reżyser, posiada znaczący dorobek, którego znaczna część koncentruje się na problematyce queer i społecznościach transgenderowych. Jedną z ciekawszych prac artysty jest *Wildness* (2012) oraz prezentowany na Whitney Biennial (Nowy Jork, 2012) *Green Room*, który portretuje grupę transseksualnych imigrantów. Takie „żywe" i steatralizowane panoptikum jest dzisiaj globalną sceną tożsamościowej polifonii, na której z jednej strony ciała – jak u Roberta Gobera (*Untitled*, 1990) – artykułują „wątki apokaliptyczne" i ewokują – jak pisze Anna Markowska – „niepokoje i lęki" oraz „horror i traumatyczność"[121], z drugiej zaś – ukazują Koonsowski świat po orgii, wyreżyserowany w kosmopolitycznym niebie (Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1990), w którym transgresja i tożsamość zostają zastąpione przez symulację i ironię.

121 Zob. A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Mathew Barneya Roberta Gobera*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 35–372.



Orlan, *The reincarnation of St Orlan – Saint Orlan*, wydruk cyfrowy, 1986

pl.pinterest.com/pin/479985272756641686/



Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi (NYC)*, fotografia, cibachrome, 1991

www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-misty-and-jimmy-paulette-in-a-taxi-nyc-p78046



Louise Bourgeois, *The Couple*,
aluminium, 2003

www.banucarmikli.com/wp-content/uploads/
2013/11/10-Louise-Bourgeois-The-Couple-2003.jpg



Maria Pinińska-Bereś, *Stół jestem sexy (cykl Psychomebelki)*, technika mieszana, 1969



Wojciech Ćwiertniewicz, *Bez tytułu (73)*,
akryl na płótnie, 2006

7. Spotkanie i/lub konfrontacja z Innym

Filozofia dialogu, reprezentowana m.in. przez Martina Bubera, Gabriela Marcela i Emmanuela Levinasa, wskazuje nie tylko na doniosłość spotkania z Innym, ale przede wszystkim upodmiotawia go, traktując jednocześnie jako byt „jedyny" i „niepowtarzalny"; Levinas ponadto uposaża takie spotkanie epitetem „wydarzenie fundamentalne"[122], zaś Gadamer konstatuje, że „realizuje się [ono] zawsze językowo"[123].

Figura Innego (Obcego) jest w każdym razie dla podmiotu kategorią przygodną. Z semantycznego i etymologicznego punktu widzenia odnosi się do greckiego źródłosłowu *xenos* i konotuje 'obcego', 'dziwnego', 'przybysza' oraz 'gospodarza'. Widoczna tu ambiwalencja znaczeniowa wskazuje zatem na spotkanie tego, co obce i zarazem swojskie. Synonimicznym odpowiednikiem tego pojęcia w języku niemieckim jest *Unheimliche*, które również oznacza obcość i tajemniczość, a zarazem uosabia cechy zjawisk czy emocji już zaznanych i przeżytych, jakkolwiek wypartych w nieświadomość. Zwraca na to uwagę Zygmunt Freud, który podkreśla, że „Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia"[124]. W podobnym tonie wypowiada się także James Clifford; w jego eseju poświęconym surrealistycznej postawie etnograficznej czytamy m.in., że „odmienność (czy to dostępna w snach, czy w fetyszach, czy też w Lévy-Bruhlowskiej *mentalité primitive*) jest kluczowym przedmiotem nowoczesnych badań. [...] Inny jawi się teraz jako poważna alternatywa człowieczeństwa – możliwy stał się nowoczesny relatywizm kulturowy. [...] Ten kontrast wynikał z nieustannej gry swojskiego i obcego, której dwoma składnikami była etnografia i surrealizm"[125].

Kategoria Obcego, mimo jej semiotycznej asymetrii, jest immanentnym elementem naszego stosunku do Innego, a także zaczynem i mitem założycielskim kształtowania tak społecznej jak jednostkowej tożsamości. W zaproponowanym przez Lacana modelu i powiązanej z nim teorii zwierciadła podmiotowość ego jest kształtowana właśnie w oparciu o różnicę z Innym, która konstytuowana jest w efekcie pozyskania wiedzy dzięki lustrzanemu odbiciu. Z kolei Kristeva, która kontynuuje rozważania nad koncepcją Freudowskiego *Unheimliche*, podkreśla jego rolę w procesie

122 E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, PWN, przeł. A. Kowalska, Warszawa 2002, s. 75.

123 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda.* dz. cyt., s. 598.

124 Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *tegoż*, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 243.

125 J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, przeł. M. Sznajderman, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą*, dz. cyt., s. 136–137.

budowania tożsamości, która dzięki temu otwiera się zarówno na swoją wewnętrzną obcość, jak też akceptuje inność Innego, co w efekcie przekroczenia partykularyzmu staje się poszukiwaniem etycznego kosmopolityzmu. W tym też sensie jest to genealogiczny powrót do greckiej metafory *xenos*, która implikuje dwie figury: gościa i gospodarza. Na ich nieprzechodniość wskazuje również Derrida w swoim poświęconym Levinasowi eseju *Przemoc i metafizyka*, gdzie czytamy m.in.: „Czymże jest więc owo spotkanie z tym absolutnie-innym? Ani reprezentacją, ani ograniczeniem, ani pojęciowym stosunkiem z tym samym. Ja i Inny nie pozwalają się nałożyć, nie pozwalają się scalić za pomocą jakiegoś pojęcia relacji. Najpierw dlatego, że to pojęcie (materia języka) zawsze *przypisywane innemu* nie może się wokół owego innego zamknąć, ogarnąć go. [...] Prawdę mówiąc, nie ma co pytać, czym jest owo spotkanie. Jest ono *właściwym* spotkaniem, jedynym wyjściem, jedyną przygodą poza sobą, ku owemu nie dającemu się przewidzieć innemu. [...] Brak więc upojęciowienia tego spotkania: jest ono możliwe poprzez innego, poprzez nieprzewidywalność, «oporność wobec kategorii»”[126].

Otwarty i afirmatywny charakter tego procesu nie umniejsza jednak jego potencjalnej traumatyczności; każde bowiem spotkanie jest obciążone władzą spojrzenia oraz sądzenia. Spojrzenie zaś – jak pisze Ryszard Kluszczyński – „nie jest niewinne, neutralne. Strukturuje ono [...] i porządkuje oglądany przedmiot, dostosowując go do percepcyjnych *a priori*. [...] Niepożądane spojrzenie (na przykład oko voyeura) śledzi i odkrywa, nadzoruje i zawłaszcza, pozbawia prywatności, obnaża i poniża. Zamienia oglądaną osobę w przedmiot. [...] Spojrzenie przynosi wiedzę, która rodzi siłę i służy władzy (będąc zarazem jej ekspresją). Ciało zostaje poddane kontroli. Zostaje ujarzmione. Dusza – narzucone z zewnątrz «ja» – staje się gwarantem tego ujarzmienia (problematyzując przy okazji dychotomię Wnętrze – Zewnętrze). [...] Voyeuryzm staje się w ten sposób metaforą władzy w działaniu, symbolem narzucanej dominacji, która dopomina się uzurpowanych sobie praw”[127].

Interesującą egzemplifikacją dominacji spojrzenia jest instalacja Lynn Hershman pt. *Room of One's Own* (1993), która uruchamia się poprzez widza patrzącego do wnętrza pracy. Artystka w komentarzu do dzieła wyjaśnia m.in. „Ruchy oka widza/voyeura pobudzają do działania komputer i odtwarzacz wideo. W pracy tej można odnaleźć odniesienia do wczesnych peepshows, jak również do poglądów na temat kształtowania się osobowości kobiecej. Widz/voyeur zagląda do niewielkiej skrzyneczki,

126 J. Derrida, *Przemoc i metafizyka*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 161–162.

127 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 169.

w której zaaranżowano scenę o układzie sypialni. Maleńka kamera przetwarza ruchy oka na sygnał cyfrowy, przekazuje go do komputera, który uaktywnia odpowiednie fragmenty filmowe. Oczywiście praca ta mówi nie tylko o oglądactwie, ale porusza także kwestię reakcji człowieka na fakt, że jest obserwowany. W pokoju umieszczono kilka przedmiotów: łóżko, aparat telewizyjny, stół i telewizor. Patrzenie na każdy z nich wywołuje odtworzenie innego modułowego fragmentu wideo. *Room of One's Own* został również zaprojektowany tak, żeby za pomocą czujników umieszczonych pod dywanem, na którym się stoi, reagował na fizyczną obecność widza. Dźwięki i słowa przenikają do otoczenia i jak syreny prowokują odpowiedzi. Także obraz oka widza został umieszczony w obrębie instalacji, na ekranie telewizora w miniaturowym pokoju, czyniąc tym samym widza/voyeura wirtualnym uczestnikiem oglądanej sceny"[128].

Mechanizm zawłaszczenia Innego jest realizowany nie tylko przez instytucje władzy/wiedzy, ale w porównywalnej mierze ziszcza się w obrębie samego podmiotu, który często w dobrej wierze starając się obłaskawić i/lub idealizować Innego, sięga *de facto* po podobne narzędzia uzurpacji i dominacji. Jest to strategia „spotkania", która w istocie zasadza się na uprzywilejowaniu (i niekiedy pochłonięciu) Innego, przy czym dokonała się ona już na przełomie XIX i XX w. dzięki popularyzacji etnologii i zainteresowaniu kolonizowanymi wcześniej kulturami. Ów symboliczny „kanibalizm" szczególnie przejawia się w estetyce stylu *nègre* u artystów inspirujących się Orientem (motywy Japonii u Van Gogha i Oceanii u Gauguina) oraz Afryką (Picasso, Giacometti). Można zatem powiedzieć, że spotkanie z Innym zostało usankcjonowane jednocześnie przez psychoanalizę, jak i przez inklinacje do kultur pozaeuropejskich. Dlatego w aneksji tej – na co słusznie zwraca uwagę Eliade – „Już nie wystarczy, jak pół wieku temu, odkryć i podziwiać sztukę murzyńską czy ludów Oceanii – trzeba odkryć duchowe źródła tej sztuki w nas samych, trzeba uświadomić sobie «mityczne dziedzictwo» współczesnej egzystencji"[129]. Podobne tezy formułowali także Georges Bataille, Roger Caillois i Michel Leiris w powołanej przez nich Collège de Sociologie. Z kolei pośrednio związani z tym gronem surrealiści formułowali dalej idące postulaty natury politycznej i społecznej, czemu wyraz dali m.in. organizując w Paryżu niewielką wystawę pod wymownym tytułem – *Prawda na temat kolonii* (1931). Generalnie jednak ruch surrealistyczny w swojej większości postrzegał Innego (mieszkańca krajów postkolonialnych) jako podmiot fetyszyzujący artefakty kultury Zachodniej i w tym sensie – *per analogiam* do surrealistów, którzy pożądali

128 L. Hershman, *Bunt ujarzmionych ciał*. Brak tłum. Opis instalacji z katalogu wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (1996). Przedruk opublikowany [w:] „Magazyn Sztuki" nr 4, 1996, s. 80.

129 M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa 1999, s. 33.

i fetyszyzowali *ready mades* – afirmował łączącą ich wspólnie przestrzeń pragnienia i pożądania. Dlatego też – jak trafnie zauważa Hal Foster – wspomniana „identyfikacja nadal miała charakter prymitywistyczny, to znaczy opierała się na uwypuklającej kwestie rasy analogii między ludami «prymitywnymi» a pierwotnymi stadiami rozwoju psychoseksualnego”[130]. Utożsamienie to jest bez wątpienia reperkusją dyskursu kolonialnego, który – jak pisze Homi K. Bhabha – „wydobywa się na wierzch i dowartościowuje rasowe/kulturowe/historyczne różnice. Jego główną strategiczną funkcją jest stworzenie przestrzeni dla «poddanych ludów». Realizuje ją, produkując wiedzę, będącą potem podstawą do działania mechanizmów nadzoru i kompleksowej kontroli poprzez wzbudzanie przyjemności/nieprzyjemności. Autorytetu jego strategii dostarcza produkcja wiedzy o kolonizującym i skolonizowany, która pozostaje stereotypowa, jest jednak w obu przypadkach wartościowana w przeciwny sposób. Celem dyskursu kolonialnego jest przedstawienie – poprzez odwołanie do kryteriów rasowych – skolonizowanych jako zdegenerowanej populacji, co pozwala usprawiedliwić podbój i ustanowić system administracji i ćwiczenia”[131].

Okrutnym żartem historii jest fakt, że – zupełnie nieprzewidywalnie – projekcja utożsamiająca Innego z ludzką przestrzenią nieświadomości stała się antycypacją nazistowskiej polityki rasowej, której podmiot odrzucał zarówno Innego etnicznie (np. Afrykanina, Azjatę, Cygana czy Żyda), jak i przedstawicieli grup wykluczonych z przestrzeni widzialności (niepełnosprawni, chorzy umysłowo, homoseksualiści, przedstawiciele awangardy, komuniści, etc.). Wszyscy oni zostali potraktowani przez faszystów jako *abiekt*, w najlepszym razie godny reprezentacji na wystawach tzw. sztuki zdegenerowanej (*Die Ausstellung "Entartete Kunst"*, Monachium, 1937). Fantazmat ten – po wydarzeniach II wojny światowej i próbie rekonstrukcji modernistycznej utopii – powrócił, jak uważa Hal Foster, dokładnie „w momencie, kiedy wydawało się, że ostatecznie już się z nim pożegnaliśmy: jego powrót, opóźniony przez modernistów, stał się wydarzeniem postmodernistycznym. W pewnym sensie współczesne wcielenie inności umożliwiło jej postmodernistyczną erupcję jako **róż*nicy***. Być może tak właśnie, między wierszami, myślał poststrukturalizm, kiedy Derrida ogłosił koniec jakichkolwiek «oryginalnych i transcendentalnych znaczonych [...] poza systemem różnic». Jednak ten apel pozostał niewysłuchany [...] poststrukturalizm [...] nadal projektował [Innego] jako zewnętrze, jako przestrzeń ideologicznej ucieczki od racjonalności Zachodu. Tak narodziły się wszystkie epistemologiczne egzotycyzmy, neoorientalistyczne oazy

130 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 248.

131 H. K. Bhabha, *The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*, New York 1994, cyt. za: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 469.

i neoprymitywistyczne kurorty, które pojawiają się w poststrukturalistycznym pejzażu: chińskie pismo, które wedle Derridy «rozsadza» zachodni logocentryzm; chińska encyklopedia, która według Foucaulta zaburza porządek rzeczy typowy dla Zachodu; Chinki, które kuszą Kristevą jako alternatywne tożsamości; Japonia, którą Barthes przedstawia jako «możliwość różnicy, mutacji, rewolucji we własności systemów symbolicznych», inna przestrzeń nomadyzmu, która wedle Deleuze'a i Guattariego przecina kapitalistyczne terytorium; inne społeczeństwo wymiany symbolicznej, które zdaniem Baudrillarda nawiedza nasz porządek wymiany towarowej"[132].

W taki porządek różnicy wpisuje się dzisiaj kultura współczesnych mediów masowych. Z drugiej strony to właśnie globalizacja i technologizacja zdecydowanie ułatwiają strategię poszukiwania, odnajdywania i obrazowania Innego. Na obszarze sztuk wizualnych w drugiej połowie XX w. pojawia się zatem coraz więcej dzieł artykułujących spotkanie z Innym i jednocześnie stawiających pytanie o zasadność tej potencjalnej identyfikacji, gdyż może ona nie tyle sprzyjać dialogowi, co wręcz przyczyniać się do jego alienacji. Egzemplifikacją tych wątpliwości jest bez wątpienia spuścizna fotograficzna amerykańskiej fotografki, Diane Arbus, która zajmowała się w swojej twórczości portretowaniem ludzi wykluczonych z widzialności z racji niepełnosprawności, choroby, seksualnych preferencji czy nietypowych profesji. Artystka spędzała wiele wieczorów i nocy na Times Square i w Central Parku, gdzie spotykała się z ich stałymi bywalcami, odwiedzała przytułki dla bezdomnych, kostnice, tanie hoteliki oraz burdele. Część spośród poznanych tam ludzi uwieczniała na fotograficznej błonie. Zdjęcia Diane Arbus bez wątpienia potwierdzają tezę Leslie Fiedlera, że „wyobrażenie archetypicznego innego to nie kobieta, homoseksualista, Żyd czy też czerwonoskóry lub czarny człowiek, jak często dowodzono w klasycznej literaturze amerykańskiej. W istocie, dziwnie uformowane ciało przedstawia absolutną Odmienność w każdym czasie i miejscu odkąd poczęła się ludzka historia"[133]. Twórczość Arbus – mimo wszystko – budziła etyczne wątpliwości. Kiedy jednak fotografka odebrała sobie życie w 1971 r., akt ten najwyraźniej zmienił postrzeganie jej spuścizny. Susan Sontag w swoich esejach poświęconych fotografii, pisząc o samobójczej śmierci Diane Arbus, którą odnaleziono w wannie z podciętymi żyłami, wyraziła się, że gest samobójczy artystki przemawia za tym, że jej zdjęcia były „szczere, a nie podglądackie"[134].

132 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt. s. 253–254.

133 L. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Powrót człowieka – słonia*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 136.

134 S. Sontag, *Ameryka wyłania się z wolna zza fotografii*, [w:] *tejże*, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 40.

Upodmiotowienie i afirmowanie Innego jest tematem kontrowersyjnego cyklu zdjęć Artura Żmijewskiego *Oko za oko* (1998). W pracy tej – jak pisze Bożena Czubak – „Sprawni fizycznie ludzie wchodzą w intymną, kłopotliwą relację z kalekami, niejako «użyczając» im brakujących kończyn. [...] Powstają hybrydalne stwory – istoty o nieparzystej liczbie kończyn. Dźwiganie, podtrzymywanie, taszczenie i układanie bezładnego ciała”[135]. Niestety, cały zastosowany przez Żmijewskiego proceder upodmiotawiający Innego odbywa się tu kosztem uprzedmiotowienia osób pełnosprawnych. I mimo że praca ta z formalnego i estetycznego punktu widzenia potwierdza znakomite opanowanie formy rzeźbiarskiej, w swej antropologicznej wymowie wydaje się dalece wątpliwa. Podobnego zabiegu dokonała także Alicja Żebrowska, która w cyklu fotograficznym pt. *Przypadki humanitarne* (1994) zestawiła na jednym planie młodą, nagą i atrakcyjną kobietę z jej niepełnosprawną rówieśniczką siedzącą na inwalidzkim wózku, a także Jerzy Truszkowski w pracach *Problem* (1997), *No Problem* (1997), *Legless with Batman* (1998), *Legless with Santa Claus* (1998). Barthesowskie *punctum* obrazu jest w tych dziełach skonstruowane poprzez zestawienie ekstremów w kontekście obowiązującego w masmediach akceptowanego oglądu ciała i związanej z nim cielesności.

W równie krytycznym nurcie mieści się wiele prac kanadyjskiego fotografa, Jeffa Walla, którego twórczość – jakkolwiek często jest porównywana z konceptualną strategią oraz analizowana w kontekście jej związków z malarstwem – porusza też ważne tematy społeczne i problemy dyskryminacyjne. Wall w istocie jest, jako artysta, antropologiem widzialności. Jego słynne wielkoformatowe zdjęcie *Mimic* (*Przedrzeźniacz*, 1982) to znakomite studium rodzajowe, w którym artysta subtelnie zainscenizował sytuację rasistowskiego przedrzeźniania Azjaty przez parę młodych ludzi przemieszczających się po wielkomiejskich peryferiach. W innej z kolei pracy *The Storyteller* (1986), która intencjonalnie wywodzi się z repetycji Manetowskiego motywu *Śniadania na trawie*, artysta zestawia ze sobą grupkę gawędzących Amerykanów ze znajdującą się na dalszym planie dwójką autochtonów (potomków amerykańskich Indian); cała scena rozgrywa się pod wiaduktem autostrady w Vancouver i jest opowieścią o ludziach posiadających najwidoczniej „niższy” status ekonomiczny i – być może – bezdomnych.

Obraz bezdomności jest także motywem cyklu fotograficznego Andresa Serrano pt. *Residents of New York* (2014), w którym artysta sportretował z imienia i nazwiska 85 kobiet i mężczyzn żyjących i mieszkających na ulicach Nowego Jorku. Celem tego, prezentowanego m.in. na stacjach metra,

135 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 73.

projektu był ignorowany przez mieszkańców miasta fakt, że populacja bezdomnych wynosi w Nowym Jorku aż około 60 tysięcy ludzi.

Społeczność ludzi bezdomnych w wielu przypadkach wywodzi się ze sfery wydziedziczenia – z miejsca, grupy bądź dyskursu; niejednokrotnie też są to wysiedleńcy albo uchodźcy, nie potrafiący zasymilować się w nowym miejscu. Krzysztof Wodiczko, którego wiele realizacji jest im właśnie poświęcona (np. wystawa *Goście* w polskim pawilonie na 53. Biennale w Wenecji w 2009 r.), opisując sytuację i status emigrantów, podkreśla zarazem, że są oni swoistą szansą dla autochtonów. Bowiem „to, co dla jednych jest otwartymi drzwiami dla emigranta jest labiryntem. Emigrant pod każdym względem jest proroczą postacią, bo poprzez jego doświadczenie, jeśli umie je przekazać, widać, jak objawia się problem miejsca, w którym się znalazł. […] Emigrant daje szansę miastu, w którym się znalazł, aby nie stało się Sodomą i Gomorą – te miasta zostały zniszczone, bo zamknęły wrota dla obcych”[136].

Nieodrodnym elementem obrazowania wszelkich toposów zamknięcia, izolacji i alienacji Innego jest kontekstualizacja i *parergon*. Funkcję obramowania pełni tutaj korespondujący z zagadnieniem obrazowania i postrzegania Innego cały klasyczny kompleks dyskursywny problematyki penitencjarnej, medycznej i antropologicznej oraz ich ikoniczne konsekwencje, co znalazło swoje egzemplifikacje w licznych dziełach, żeby wymienić tylko powieści – *Szklany klosz* (1963) Sylvii Plath i *Lot nad kukułczym gniazdem* (1962) Kena Keseya, z równie popularną jej adaptacją filmową Miloša Formana (1975), a także filmy Ingmara Bergmana (*Jak z w zwierciadle*, 1961; *Persona,* 1966), Wernera Herzoga (*Zagadka Kaspara Hausera*, 1974; *Stroszek*, 1977; *Woyzeck*, 1979), Andrzeja Żuławskiego (*Opętanie*, 1981), Larsa von Triera (*Idioci*, 1998) bądź Bruno Dumont'a (*Camille Claudel, 1915,* 2013). W domenie sztuk wizualnych dramatycznym casusem figury „szaleństwa” są dramatyczne losy i krótka, bo zakończona samobójczym aktem, twórczość Francesci Woodman (1958–81) oraz chorującego od ponad 20 lat na schizofrenię paranoidalną Davida Nebredy, który swoją chorobę uczynił podmiotem i przedmiotem dzieła.

W tym kontekście niezwykle interesujące wydają się niektóre realizacje artystyczne Grzegorza Sztwiertni, zwłaszcza jego *Farbenlehre* (2003) oraz *Projekt badawczy „Debilite Motrice Project”* (2002). W przypadku tego drugiego jest to dzieło ingerujące w kliniczny, a w szczególności psychiatryczny, „przewód”, w ramach którego rozgrywa się *dramma* naszych czasów. Rezerwuar ten zostaje przez artystę zilustrowany autentycznymi fotografiami, pochodzącymi z kompendiów wiedzy psychiatrycznej,

136 *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, [w:] M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 224.

wydanych w okresie między piątą a szóstą dekadą ubiegłego wieku. Każde z pokazanych w ramach projektu zdjęć zostało przez Sztwiertnię opatrzone wyczerpującym komentarzem, inspirowanym ideą eurytmii, której podstawy sformułował Rudolf Steiner ok. 1912 r. Sztuka „widzialnego słowa" i „widzialnego śpiewu" pełni tutaj funkcję ideologicznego nadpisu, przenikającego i opisującego przestrzeń kliniki, co pozwala postrzegać ją jako figurę nie tyle zniesioną czy podważoną, co raczej zdecentrowaną i poddaną zabiegowi oznakowania oraz sparodiowania. Z autorytatywnego punktu widzenia, a zatem z pozycji klasycznego dyskursu klinicznego, jest to najpoważniejsza zbrodnia, parodia bowiem – jak zauważa Jean Baudrillard – „zrównuje posłuszeństwo i transgresję [...], *gdyż znosi ona różnicę, na której zasadza się prawo*. Ustalony porządek nie może się temu przeciwstawić, gdyż prawo jest symulakrem drugiego rzędu, podczas gdy symulacja należy do porządku trzeciego, działa poza prawdą i fałszem, poza równoważnością, poza racjonalnymi rozróżnieniami, na podstawie których funkcjonuje każde społeczeństwo i każdy rodzaj władzy"[137]. Podobnie jak w *Locie nad kukułczym gniazdem*, parodia służy Sztwiertni w kontestowaniu porządku władzy, ale ostrze ironii jest tutaj także konstruowaniem dystansu, którego być może zabrakło takim protoplastom szaleństwa jak Antoine Artaud.

Relacja i konfrontacja z Innym może przybierać formę metafory rozpiętej w symbolicznej przestrzeni, jaką stał się ring bokserski, co miało miejsce w filmie Zuzanny Janin *Walka (On & Ona)* (2001), stanowiącym komponent większego projektu pt. *I love you too*. Dzieło to powstało po trzymiesięcznym okresie przygotowań, kiedy to artystka ćwiczyła boks z pięściarzem wagi ciężkiej, Przemysławem Saletą. Sama realizacja była rejestracją wideo wielorundowego pojedynku bokserskiego. Co istotne – w projekcie tym nie było miejsca na *mimesis*. „Rozmowa" na ringu toczyła się rzeczywiście i nie uczestniczyły w niej wirtualne odpowiedniki Jamesa Bonda czy Lary Croft, lecz żywi ludzie. Nie było w niej miejsca na mistyfikację, jakkolwiek rzecz działa się w obrębie gry. Kobieta i mężczyzna, podwójnie przyporządkowani: regułom ringu oraz sile wiążących ich archetypów płci, tworzyli gramatyczną składnię, która – jeśli posłużyć się terminologią Barthesowską – miała wykreować figurę totalną, zawieszoną pomiędzy miłością i nienawiścią, duchowością i cielesnością.

Nie mniej emocjonujący i radykalny w formie był performans Yoko Ono pt. *Cut Piece*, którego pierwsza prezentacja miała miejsce 20 czerwca 1964 r. w Yamaichi Concert Hall w Kioto. Artystka na scenie położyła przed sobą nożyczki i zwróciła się do publiczności z sugestią, by widzowie pojedynczo wchodzili na podest, a następnie odcinali po kawałku materiał z jej

137 J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, [w:] *tegoż*, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 30.

ubrania. Przez cały czas trwania akcji pozostająca w milczeniu Yoko Ono przyglądała się ze spokojem, jak widzowie odkrawają i zabierają ze sobą fragmenty jej ubioru. Performans ten był później jeszcze parokrotnie powtarzany. Z uwagi na ujawniający się w nim symbolicznie potencjał ofiary i destrukcji, interpretowany był najczęściej w kontekście wojny w Wietnamie, aczkolwiek dotyczył niewątpliwie każdej relacji interpersonalnej, w której pojawia się ofiara, dar, opresja.

Podobny w formie był późniejszy o 10 lat performans Mariny Abramović *Rytm 0*, kiedy to artystka w galerii umieściła na stole 72 przedmioty (m.in. nożyczki, skalpel chirurgiczny, bat, pistolet oraz nabój) wraz z zamieszczoną na kartce informacją, że rekwizyty te mogą zostać w dowolny sposób użyte przez publiczność. Abramović – podobnie jak Yoko Ono – przez cały czas pozostawała pasywna i jednocześnie pełna oczekiwania, zaś widzowie podchodzili do niej i nie omieszkiwali korzystać z propozycji artystki. Było to na tyle niebezpieczne działanie, że później sama Abramović skonstatowała, że „jeśli zostawisz decyzję publiczności, to ona może cię zabić. [...] Pocięli moje ubrania, nakłuwali kolcami róży mój brzuch, jedna z osób przystawiła mi pistolet do głowy, i dopiero ktoś inny go jej odebrał”[138].

Analiza zachowania jednostki w zamkniętej grupie czy enklawie były w tamtym czasie przedmiotem wielu badań socjologicznych i psychologicznych, z których najbardziej jest znany tzw. stanfordzki eksperyment więzienny (*Stanford Prison Experiment – SPE*, 1971) przeprowadzony pod kierownictwem Philipa Zimbardo. U jego założeń legło zbadanie słuszności tezy o radykalnej zmianie zachowania (skłonności do okrucieństwa) zwyczajnych ludzi, kiedy ci stają się anonimowi i mogą traktować innych przedmiotowo. Zimbardo zebrał w tym celu grupę ochotników, spośród których wybrał kandydatów gotowych (za opłatą) przesiedzieć 2 tygodnie w więzieniu, wcielając się losowo w rolę więźniów bądź strażników. Eksperyment musiano zakończyć przed czasem, właśnie ze względu na potęgujące się konflikty, akty poniżania i agresję uczestników. W kolejnych latach kilkakrotnie wracano do do tego projektu, ale – jak zauważa Sebastian Cichocki – „przy każdej kolejnej próbie odtworzenia eksperymentu ze Stanford starano się uniknąć problemów, pozbywając się w pierwszej fazie selekcji osób z tendencjami do zachowań agresywnych. W prawdziwych

138 *Marina Abramović*, fifteen artists, Fondazione Ratti; co-authors Abramović, Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Lóránd Hegyi, Societas Raffaello Sanzio, Angela Vettese; Charta, Milano, 2002, s. 29–30.

więzieniach selekcja ta przebiega w odwrotnym kierunku, ponieważ są tam trzymane osoby o skłonnościach patologicznych”[139].

Polski artysta wizualny, Artur Żmijewski, w 2005 r. dokonał rekonstrukcji tego eksperymentu w warunkach polskich na potrzeby wystawy przygotowywanej z myślą o prezentacji na 51. Biennale w Wenecji, co zresztą miało miejsce tego samego roku. Projekt Żmijewskiego *Powtórzenie* – podobnie jak w przypadku Zimbardo – zakończył się przed upływem dwóch tygodni, jakkolwiek – w przeciwieństwie do Stanford – jego uczestnicy wykazali się większą koncyliacyjnością i skłonnością do negocjacji. Wnioski wyciągnięte przez Żmijewskiego przy realizacji projektu w pewnym stopniu pokrywają się z intuicjami i tezami francuskiego krytyka i kuratora, Nicolasa Bourriaud. Ten bowiem – wskazując na przykłady działalności takich artystów, jak Angella Buloch, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Foerster, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft czy Félix González-Torres – sugeruje, że dzisiaj „Artyści koncentrują się coraz wyraźniej na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca”[140], natomiast „dzieło sztuki funkcjonuje jako możliwość wytworzenia relacji otwartej na pewną dozę przypadku oraz jako narzędzie do wytwarzania spotkań i ich wykorzystywania”[141]. Z pewnością sprzyja temu również fakt, iż skoro każde dzieło jest „otwarte”, potencjalny odbiorca, jak sugeruje Umberto Eco, „może wybrać własny punkt widzenia, własną drogę skojarzeń, perspektywę uprzywilejowaną przez sam fakt wyboru, i wychodząc od tej indywidualnej konfiguracji przyjąć również inne możliwe interpretacje; interpretacje wykluczające się, lecz współobecne w toku ciągłego wzajemnego wykluczania się i implikacji”[142].

W tym kontekście niezwykłej zatem wagi nabierają ciała i ich podmioty znajdujące się we wzajemnej relacji spotkań, które – jak pisze Aleksandra Kunce – „zniekształcają obraz i go przywracają”, gdyż to właśnie „w spotkaniach – które są wyzwaniem, konfrontacją, współistnieniem – tożsamościowe «ja» wabione jest wiarą w uobecnienie trwałego zapotrzebowania na zbiorową pewność”[143].

139 *Znaki niebezpieczeństwa. O filmie „Powtórzenie” z Pawłem Moczydłowskim rozmawiają Artur Żmijewski i Sebastian Cichocki*, [w:] *Artur Żmijewski. Filmy*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2006.

140 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s.58.

141 Tamże, s. 60.

142 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. M. Olesiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 164.

143 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, dz. cyt., s. 58.



Diane Arbus, *Female impersonator holding long gloves*, Hempstead, fotografia, 1959

news.artnet.com/opinion/diane-arbus-metropolitan-breuer-642947



Jeff Wall, *Mimic*,
lightbox, 1982

gsekulovskiphotography.files.wordpress.com/2013/06/
jeff-wall-mimic-1982.jpg



Yoko Ono, *Cut Piece*,
Yamaichi Concert Hall, Kioto, 1964

news.artnet.com/art-world/peaches-yoko-cut-piece-306774

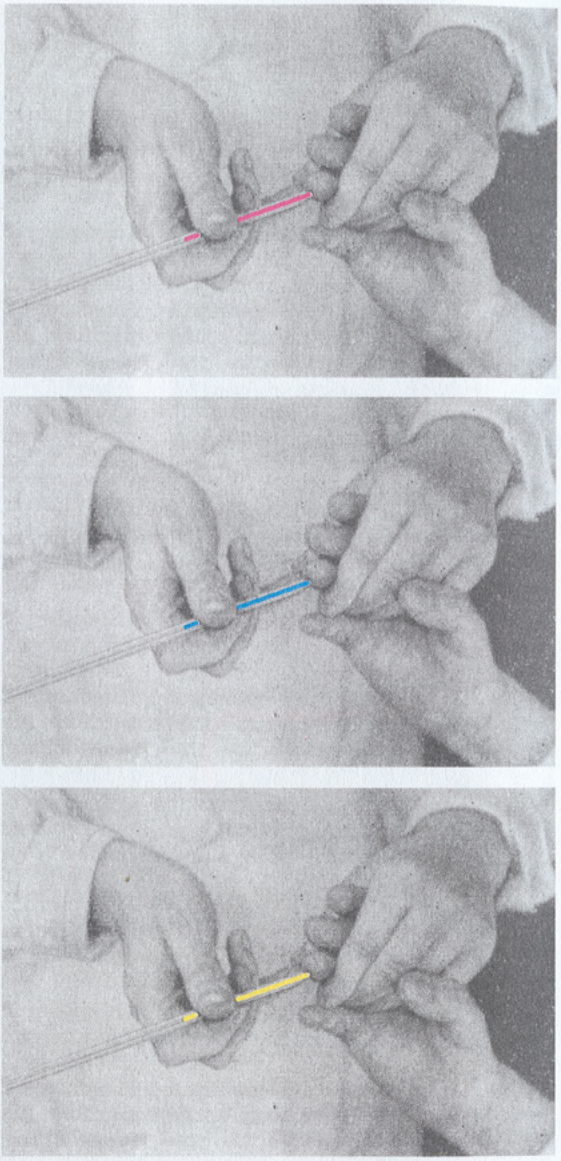






Krzysztof Wodiczko, *Goście, wideo-instalacja*,
17'17'', Pawilon Polski, 53 Międzynarodowa
Wystawa Sztuki, Wenecja, 2009

(dzięki uprzejmości Fundacji Profile, Warszawa)



Ryc. 6 a, b, c. Wdrażanie nauki o barwach (Farbenlehre): iniekcja „barw podstawowych" do opuszek palców. Zdobywanie zdolności widzenia skórnego.

Grzegorz Sztwiertnia, *Projekt badawczy „Debilite Motrice Project"*, fragment publikacji Pedagogika psycho-dynamiczna, 2002



Artur Żmijewski, *Oko za oko*,
fotografia, 1998

(dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal)

8. Gry i transformacje tożsamościowe

Zygmunt Bauman w eseju poświęconym kształtowaniu się ponowoczesnych wzorów osobowych dokonał rozróżnienia na cztery mentalne modele: włóczęgi, turysty, spacerowicza oraz gracza. Ta ostatnia kategoria dotyczy kondycji człowieka, który bezustannie walczy o swoje miejsce w społecznej strukturze, podejmuje ryzyko, mimo że nie ma najmniejszej pewności, czy uda mu się zwyciężyć, czy też zostanie pokonany. „Życie – pisze Bauman jest grą o tyle, o ile w ponowoczesnym świecie nie odnajdujemy (a i nie szukamy) praw nieodmiennych i trwałych, o ile nie potrafimy już (a i nie czujemy potrzeby) oddzielić od siebie nawzajem konieczności i przypadku, o ile kalkulacja ryzyka zastępuje pewność [...]. W tym świecie nie wszystko może się wydarzyć, ale nic zdarzyć się nie musi; a i mało co staje się nieodwołalne i nie do odrobienia"[144].

Wymienione przez Baumana wzory osobowe nie są efektem rygoru, ale modyfikacji i negocjacji, przy czym wielokrotnie mogą się one częściowo pokrywać i rozchodzić. Dlatego na obszarze sztuk wizualnych pragnę Baumanowską klasyfikację podmiotowości zmodyfikować do artykulacji dwóch wiodących figur wyobrażeniowych – flâneura (postać kontemplatywna) i trickstera (postać subwersywna), które ujawniają – w mniejszej lub mniejszej mierze – swój wirtualny bądź realny potencjał nomadyczny. Flâneur, chociaż być może w kontekście ponowoczesności powinniśmy już raczej mówić o postflâneurze, genealogicznie powiązany jest z dyskursem modernizmu i cechują go introwertyczność, niedostępność oraz zdystansowanie. Esencjonalność tej figury najlepiej oddaje jej pierwszy biograf i topograf, Charles Baudelaire, który w eseju *Malarz życia nowoczesnego* podkreślał, że istotą kondycji flâneura jest „widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator — to książę, który wszędzie zachowuje *incognito*"[145].

Na antypodach tej postawy należy widzieć trickstera – żartownisia i przecherę, który – podobnie jak jego antyczni antenaci – chętnie angażuje się w rzeczywistość, wpuszcza w nią semantycznego „wirusa", odsłania mechanizmy władzy i wiedzy, stawia obowiązujący dyskurs w cudzysłów. Cechująca go ironia niejednokrotnie przeradza się w autoironię, stąd też jest on figurą mocno ambiwalentną i pełną wieloznaczności. Trickster stosuje pastisz, paradoks, żongluje metaforami i z łatwością się przemieszcza, przy czym nieobce są mu rewiry codzienności czy świat marginesu

144 Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne" 1993, nr 2, s. 29.

145 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, dz. cyt., s. 20.

i brulionu[146]. To – moglibyśmy powiedzieć za Peterem Sloterdijkiem – osobowość wykazująca się w działaniu „rozumem cynicznym", ponieważ świadomość fałszu i jego wewnętrzne „pęknięcie" stanowi rodzaj obrony oraz kokietowania[147].

Zarówno flâneur jak i trickster to figury z gruntu antysystemowe, a ponieważ obie funkcjonują na styku tego, co publiczne i prywatne, zbiorowe i indywidualne, świadome i nieświadome, nierzadko wszczynają działania typowo transgresyjne. W tym sensie flâneur i trickster są do pewnego stopnia egzemplifikacją dwóch – wprowadzonych przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii* – postaw i dykcji współczesnego *episteme* – nurtu dionizyjskiego i apolińskiego (na marginesie warto dodać, że Derrida w *Przemocy i metafizyce*[148] odróżnia apolińskie myślenie kategoriami formy od dionizyjskiego myślenia w kategoriach siły). Trickster w sztuce byłby reprezentowany przez Josepha Beuysa czy Jacksona Pollocka, u którego – jak pisze Maria Popczyk – „proces zapisu indywidualnych stanów odsłania, demaskuje samego twórcę, który staje się podobny do dionizyjskiego tancerza – sam jest dziełem sztuki"[149]. Artykulacja myślenia apolińskiego wydaje się z kolei charakterystyczna dla strategii Marcela Duchampa, Josepha Kosutha i Andy'ego Warhola.

Wspomniany tu Duchamp wielokrotnie odwoływał się do koncepcji, schematu i strategii gry; wystarczy przypomnieć jego obrazy: *Pojedynek szachowy* (1910) oraz

Portret szachistów (1911). Ponadto wystąpił też w filmach – *Antrakt* (reż. René Clair, 1924), gdzie grał w szachy z Man Ray'em, oraz *8 × 8*, (reż. Hans Richter, 1957), gdzie pojawił się w jednym z epizodów z Larry Evansem, szachowym mistrzem USA. Podobne motywy odnajdujemy również w jego działaniach akcyjnych – *Reunion* (1968, performans Marcela Duchampa i Johna Cage'a) oraz w partii szachów rozegranej z Eve Babitz w Pasadenie (1963). Ten ostatni pojedynek został zresztą później powtórzony m.in. przez aktorkę, Carol Holt, oraz znanego malarza pop-artu, Petera Blake'a w 2007 r., w Londynie, a także przez Jerzego Beresia i wybraną przezeń spośród widzów uczestniczkę performansu (*I Dialog z Marcelem Duchampem*, BWA Lublin, 1981).

Konceptualny, choć nie pozbawiony paradoksów i prowokacji, styl narracji autora *Fontanny* rzutował także na jego kontynuatorów bądź

146 Więcej na ten temat w: Z. W. Dudek, *Wymiary i funkcje figury Trikstera*, „Albo albo. Problemy Psychologii i Kultury", nr 4/1998–1–4.

147 Zob. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, WNDSW, Wrocław 2008.

148 Zob. J. Derrida, *Przemoc i metafizyka*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, dz. cyt., s. 133–267.

149 M. Popczyk, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, (red.) K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 168.

naśladowców. Gra jako artystyczna strategia wraz z przypisanym jej aleatoryzmem – generalnie – pojawia się niezwykle często w wielu praktykach artystycznych xx w., o czym świadczą m.in. *Fingers* Salvadora Dali'ego (1960), *Play it by Trust* Yoko Ono (1977), *Chess Set* Jake'a i Dinosa Chapmanów (2003), *Mental Escapology* Damiena Hirsta (2003), *Pumpkin Chess* Yayoi Kusamy (2003), *Modern Chess Set* Rachel Whiteread (2005) oraz *Untitled (Do You Feel Comfortable Losing?)* Barbary Kruger (2006). Warto w tym kontekście przypomnieć też o dokonaniach polskiej sztuki, z których najbardziej może spektakularnym przykładem była wystawa Stanisława Dróżdża *Alea iacta est* (*Kości zostały rzucone*, 2003), reprezentująca Polskę na 50. Biennale Sztuki w Wenecji. Artysta w polskim pawilonie zainstalował na ścianach około 250 tysięcy (powiększonych) kości do gry. Zostały one tak rozmieszczone, aby uwzględniać wszystkie możliwe kombinacje, jakie mogą pojawić się rzucając sześcioma kostkami. Jednocześnie Dróżdż zaproponował widzom udział w grze i w tym celu na środku sali na stole wyłożono sześć kości do gry, którymi można było rzucać i próbować odnaleźć na ścianach uzyskany układ wśród 46 656 możliwych kombinacji.

Elementy losowości, statystki i aleatoryzmu były dystynktywnymi procedurami w twórczości Ryszarda Winiarskiego. Artysta ten przy realizacji wielu swoich prac *stricte* malarskich wykorzystywał i prezentował mechanizmy aleatoryczne (np. w cyklu *Próby wizualnej prezentacji przykładów statystycznych*, 1975 czy *Połącz 50 wylosowanych punktów*, 1981), a także zdarzało się, że podczas wernisażu proponował widzom kreacyjny udział w „salonie gier" (Galeria Współczesna, Warszawa, 1972). Winiarski – jak podkreśla Zbigniew Libera – „Poszukiwał różnych źródeł zmiennej losowej, aby odrzucić na obrazie ocenę estetyczną, a zamiast tego zademonstrować pewien proces. Proces ten miał się stać ważniejszy niż sam efekt końcowy. Powstające prace były dla niego tylko produktem ubocznym przyjętego systemu, zaplanowanych operacji myślowych, w których zawierała się manifestacja jego twórczej postawy. O kształcie dzieła decydował rzut kostką albo monetą"[150].

Przykłady strategii stosowanych zarówno przez Dróżdża jak i Winiarskiego egzemplifikują poniekąd tezę Wolfganga Welscha, że „jaźń" stanowi proces formowania i jest „połączona na wiele sposobów z przygodnością"[151]. Oczywiście – oferta ta i procedura posiada dziś o wiele szersze

150 *Zbigniew Libera. Komentarz po sztuce. Winiarski*, cyt. za: http://msl.org.pl/pl/zasoby/filmy/zbigniew-libera-przewodnik-po-sztuce-ryszard-winiarski.html (dostęp: lipiec 2017)

151 W. Welsch, *Stając się sobą*, przeł. J. Wietecki [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, (red.) A. Zeidler-Janiszewska, Humaniora, Poznań 1998, s. 20.

spektrum, które często przenosi się na praktykę gry prowadzonej z widzem, kokietowania go, a niekiedy szokowania i transponowania różnych ludycznych klisz, co jest immanentnym elementem body artu. Wielu artystów sztuki akcyjnej nawiązuje bowiem do tradycji teatru jarmarcznego i widowisk cyrkowych, sięgając po takie rekwizyty, jak chociażby lalki, czy też odgrywając rolę klownów lub trefnisiów. Ten na pozór infantylny dukt pojawia się już we wczesnych wystąpieniach Bruce'a Naumana (*Art Make-Up*, 1967; *Studies for Holograms*, 1970; *Clown Torture*, 1985), Dennisa Oppenheima (*Theme for a Major Hit*, 1974), Mike'a Kelleya (*The Kandor*, 1999) czy Paula McCarthy'ego (*Houseboat Party*, 2005; *WS*, 2013). Niezależnie od body artu trzeba tu wspomnieć również o całym nurcie tzw. „żywej rzeźby"[152] w sztuce performansu, gdzie aspekt „zabawy", kolektywności i wzajemności zwykle odgrywał dość kluczową rolę. W rzadko dziś przypominanej akcji Piero Manzoniego – *Sculture viventi* (*Żywe rzeźby*, 1961) – która miała miejsce w rzymskiej Galerii La Tartaruga, artysta sygnował ciała nagich widzów i rozdawał im certyfikaty autentyczności, przyporządkowane tytułowym „żywym rzeźbom", przy czym czerwony stempel otrzymywały osoby, które miały zostać rzeźbą do śmierci, żółtym kolorem oznaczeni zostali ci, których tylko określona część ciała stawała się rzeźbą, natomiast zielony stempel trafiał do tych widzów, którzy stawali się artefaktem jedynie w ściśle przez artystę określonych okolicznościach (np. podczas snu, w stanie spoczynku bądź stojąc). Co interesujące – wśród podpisanych „eksponatów" znaleźli się m.in. Marcel Broodthaers, Umberto Eco i Emilio Villa.

Koncepcja „żywych rzeźb" weszła wkrótce na stałe do repertuaru performansu, a wśród jej – historycznie ujmując – pierwszych przejawów znalazła się akcja Bena Vautiera *Living Sculpture Project* (*Projekt żywej rzeźby*, Londyn, 1962), kiedy to artysta 15 dni oraz nocy spędził w witrynie galerii One jako żywy eksponat, medium, widz oraz podmiot. Topika ta znalazła swoje aktualizacje również w działaniach brytyjskiego tandemu Gilbert i George – m.in. w performansie *Meal* (*Posiłek*, 1969), kiedy artyści – jako żywe rzeźby – zjedli posiłek ze znanym malarzem pop-artu, Davidem Hockneyem, czy w *The Singing Sculpture* (*Śpiewająca rzeźba*, 1970), które były – zgodnie z tezą Dicka Higginsa – realizacją szukania „naszej tożsamości w tym, co robimy"[153]. Wszystkie te działania artystyczne miały z założenia stanowić próbę anektowania, zawłaszczenia bądź „naśladowania"

152 Więcej na ten temat piszę w rozdziale: *II 2.5 Performer jako dzieło i medium*.

153 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, dz. cyt., s. 202–203.

rzeczywistości, zgodnie z Wittgensteinowską tezą, że „Wyobrazić sobie jakiś język znaczy wyobrazić sobie pewien sposób życia”[154].

Wspomniana procedura – rzecz jasna – nie dotyczyła jedynie działań akcyjnych, gdyż w tym samym czasie stała się nieodrodną częścią sztuki nowego realizmu oraz pop-artu. Warto tu przede wszystkim wspomnieć o twórczości Niki de Saint Phalle, francuskiej „nowej realistki”, która – mimo że nie uczestniczyła w najważniejszych przedsięwzięciach sztuki feministycznej – demonstrowała w swoich pracach doświadczanie bycia kobietą w kulturze, w której opresyjny patriarchat wchodził w alianse z materialnym nadmiarem. Artystka ta była w latach 60. – jak pisze Urszula Usakowska-Wolff – „Największą [...] kolorową postacią, która [...] sprawiła, że kobieta stała się posągiem, gmachem i architekturą, było [to] wspólne dzieło Niki, Jeana Tinguely i Pera Olofa Ultvedta, udostępnione [...] w 1966 r. do masowego zwiedzania w największym muzeum sztuki współczesnej w szwedzkiej stolicy. Została tam bowiem pokazana gigantyczna *Nana* (2,9×6×9 m) pod tytułem *Hon – en katedral* (*Ona – katedra*). Leżała z rozchylonymi udami i zapraszała do wejścia przez waginę, z czego skorzystało ponad sto tysięcy zwiedzających, dorosłych i dzieci, dla których w środku Tinguely i Ultvedt przygotowali liczne atrakcje, bo, jak wspomina Niki: Jean zainstalował planetarium w lewej i bar mleczny w prawej piersi. W jednym z ramion wyświetlano pierwszy, krótkometrażowy film z Gretą Garbo, w jednej nodze znajdowała się wystawa sfałszowanych obrazów, fałszywy Paul Klee, fałszywy Jackson Pollock itd. Leżąca była w ciąży, po schodkach wchodziło się na taras na jej brzuchu, skąd był panoramiczny widok na czekającą w kolejce publiczność i na kolorowe nogi Nany. W *Hon* nie było nic pornograficznego, mimo że wchodziło się do niej przez jej przyrodzenie. Niki de Saint Phalle udowodniła, że potrafi robić największe rzeźby jej pokolenia, większe i mocniejsze od mężczyzn”[155].

Zupełnie odmienną postawę prezentował Andy Warhol, który napięcie pomiędzy tym, co męskie i żeńskie, czynił przedmiotem genderowej gry, a jednocześnie starał się zacierać bądź podważać konturową różnicę płci. Wayne Koestenbaum, autor biografii Warhola, twierdzi wręcz, że jego życzeniem była „utrata tożsamości”, aby „przejść do głębszej rzeczywistości jako samo echo” i zarazem „uczy nas, że bycie echem jest bardziej erotyczne niż bycie pierwowzorem”[156] (oryginałem). W swojej książce Ko-

154 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 16.

155 U. Usakowska-Wolff, *Sztuka bez kantów. Okrągłe dzieła Niki de Saint Phalle*, cyt. za: http://www.usakowska-wolff.com/phalle.htm (dostęp: lipiec 2017).

156 Cyt. za: *Interview with Wayne Koestenbaum*, The White Review, February 2013, [w:] http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-wayne-koestenbaum/ (dostęp: lipiec 2017)

estenbaum zwraca też uwagę, iż współpraca z Warholem w istocie wiązała się z „utratą własnego imienia”[157], czego dowodzi fakt, że menedżer słynnej Factory pozyskał przydomek „Billy Name”, Roberto Olivio – „Ondine”, zaś Susan Hoffman stała się znana jako „Viva”. W nawiązaniu do książki Koestenbauma Hal Foster wyciąga wniosek, że „Taka zmiana imienia była jednym z warunków wstępnych osiągnięcia statusu supergwiazdy i wiązała się często ze zmianami pomiędzy rodzajem męskim a żeńskim [...] w «Factory» panowała ogólna niestabilność psychologiczna ról, co czasami przypominało teatrzyk S/M, w którym Warhol był reżyserem [...]. Podjudzał ludzi do defensywnych lub dziwnych zachowań, szczególnie w filmach”[158]. Z drugiej strony taka strategia działała w obie strony i w rezultacie Warhol powierzał obrazowanie i ucieleśnianie siebie Innym, przy czym niejednokrotnie były to kobiety, „na przykład Edie Sedgwick, której zarówno kobieca jak i chłopięca dwuznaczność oddziaływała płciowo i semiotycznie. [...] różniące się sobowtóry są permanentną cechą Warhola – zarówno w jego życiu, w którym stale ktoś go naśladował, na przykład Edie, Nico i inni, jak i w sztuce, w której sitodruki są na ogół przykładami szalonych powtórzeń obrazu a filmy to często podwójne projekcje, w których «akcja» na jednym ekranie ma niewiele wspólnego z tym, co dzieje się na drugim”[159].

Równie intrygującą próbą obrazowania siebie – nie w lustrze Innego, lecz poprzez klisze mass-mediów – spotykamy w dwóch cyklach prac Cindy Sherman – *Complete Untitled Film Stills* (1977–1980) i *Centerfolds* (1981). Amerykańska artystka poddaje w nich dekonstrukcji klasyczne schematy obrazowania kobiety, mimo że w pracach tych jest ona zarówno podmiotem jak i przedmiotem dzieła. Fotografie Cindy Sherman – jak pisze Beata Frydryczak – „są autoportretami, ale artystka ukazuje się w nich zawsze inna, niepodobna do siebie albo... uciekająca od kolejnych wizerunków. Nawet jeżeli wydaje się nam, że rozpoznajemy ją, to kontury jej tożsamości równocześnie rozmazują się”[160]. Jest to zatem rodzaj tematyzowania wizerunku siebie, który poddany władzy spojrzenia rozpływa się w tysiącu przypisanych mu społecznie roli i funkcji, co powoduje naturalny dyskomfort, gdyż dochodzimy do konstatacji, że obraz jest (już) zawsze tylko terytorium nie pokrywającym się z mapą, a zatem jest postulatem i reperkusją społecznego widzenia – rodzajem wizualnej gry, która z oczywistych względów jest nasiąknięta szerszym repertuarem symbolicznym.

157 Zob. W. Koestenbaum, *Andy Warhol*, Phoenix, London 2003.

158 H. Foster, *Andy Paperback*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 10, 2003, s. 13.

159 Tamże, s. 14.

160 B. Frydryczak, *Kobieta przed lustrem*, [w:] *Sztuka kobiet*, dz. cyt., s. 100–101.

Takie modusy są dziś (a pewnie zawsze były) zjawiskiem powszechnym. Współczesna sztuka w tym względzie jednak nie tylko obficie, ale i (auto)ironicznie reprezentuje podobne tożsamościowe wzorce, które – poddane translokacji i wirtualizacji – niosą z sobą obietnicę przekroczenia getta peryferyjności i lokalności. Ilustrują to znakomicie prace takich – *nomen omen* – japońskich artystów, odwołujących się do estetyki Warhola, jak Mariko Mori (*Birth of a Star*, 1996; *Miko no Inori* [*The Shaman-Girl's Prayer*], 1997) czy Takashi Murakami (*Hiropon*, 1997; *My Lonesome Cowboy*, 1998). Z kolei w Europie w subwersywnej grze z kulturowymi cytatami celują czescy artyści – zwłaszcza David Černý (*Viselec* [*Wisielec*], 1997; *Kůň* [*Koń*] 1999) oraz Jiři Surůvka (*Fatherhood* [*Ojcostwo*] 2003), jakkolwiek polski przykład działań akcyjnych Cezarego Bodzianowskiego (*Calibabka*, 1998) bądź Łodzi Kaliskiej *Narodziny Wenus w galerii Uffizi* (1998) również mieści się w spektrum tego typu narracji.

Transformacyjnej grze tożsamościowej jest bez wątpienia w całości poświęcony projekt Katarzyny Kozyry – *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003), w którym – jak zauważa Bożena Czubak – artystka „gra w nim główną rolę, gra sobą, swoją twarzą, ciałem, głosem [...]. Nie tylko gra w nim główną rolę, ale i gra siebie samą. Na jej wizerunek sceniczny nakładają się obrazy projekcji, których jest główną bohaterką. To eksploatowanie siebie, mnożenie własnych wizerunków, pełne jest podtekstów i odniesień do współczesnych dyskursów tożsamości"[161].

Otwarcie na Innego i skłonność do zaakceptowania w nim nawet tego, co naiwne, śmieszne, banalne czy kulturowo skompromitowane cechuje postawę amerykańskiego artysty – Tony'ego Ourslera. Jego instalacje wideo prezentują, co prawda, fraktalne i wirtualne postacie, ale jednocześnie ujmują one widza swoim głęboko ludzkim bólem istnienia i niejednokrotnie nieukrywaną neurozą (*Autochtonous, 1994; Man She She, 1997; The Influence Machine, 2013*). Artystę tego niemal w całej jego twórczości – pisze Anna Markowska – „interesowały stany osób poruszających się po tzw. *borderline,* o mnogiej osobowości, z zaburzeniami dysocjacyjnymi, by poprzez swoistą glosolalię oddać stan brzęczenia w głowie śladów różnych niescalonych osobowości i rodzaj wizji psychicznego Frankensteina. Świadomość wielorakiej osobowości, zdaniem Ourslera, tworzy wiele postaci, by chronić rdzeń tożsamości i próbuje wymyślać i kontrolować własne życie**,** a nie jest – jak opisywał to Freud czy Jung – jedynie pociągana przez różne «sznurki». Dla Ourslera taka kreatywna świadomość staje się modelem nowej świadomości"[162].

161 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 107.

162 A. Markowska, *Od glam do blob i z powrotem. Podróż nie całkiem science-fiction*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 288.

Obrazowane tu przez amerykańskiego artystę rozdwojenie jaźni podmiotu(ów) nie jest niczym nowym. W opublikowanej w 1886 r. noweli Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* mamy już pierwszy modernistyczny symptom owego pęknięcia, a jednocześnie otwarcie śluzy dla całej narratologii i ikonografii podwójnej osobowości, jakie staną się pokaźnym udziałem kultury XX w., żeby tylko przytoczyć dzieła tak skrajnie odległe, jak *Pachnidło. Historia pewnego mordercy* (1985) Patricka Süskinda oraz *Psychoza* Alfreda Hitchcocka (1960). Jednak na problem wielości osobowości i/lub żonglowania tożsamościami można spojrzeć z zupełnie innej strony; symptomatyczne pod tym względem są bowiem sytuacje, kiedy artysta decyduje się ukrywać za „maskami", aby móc kreować odrębne światy i style. Tak właśnie było w przypadku dwóch wybitnych pisarzy – Romaina Gary'ego i Fernando Pessoa – którzy stosowali tzw. heteronimy (pseudonimy konotujące inne narracyjne osobowości). Pessoa tworzył w trzech językach i używał kilkunastu pseudonimów. Jego *Księga niepokoju*, jedna z najbardziej innowacyjnych powieści minionego stulecia, sygnowana przez Bernarda Soaresa, ukazała się dopiero w 1982 r. Z kolei Gary – urodzony w Rosji francuski prozaik i reżyser pochodzenia żydowskiego – publikował swoje książki także jako Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat oraz Émile Ajar. Pod tym ostatnim pseudonimem wydał nagrodzoną prestiżową Nagrodą Goncourtów powieść *Życie przed sobą* (1975), później adoptowaną na potrzeby filmu. Co ciekawe – „prawdziwa" tożsamość Ajara została ujawniona dopiero po jego śmierci.

Wcielanie się w obce role i postacie może dotyczyć również czytelników oraz widzów. Interesująca pod tym względem jest *Lorna* (1983–1984), pierwsza interaktywna praca Lynn Hershman, a jednocześnie pierwsza instalacja wideo, „w której przestrzeń realna – environment – połączona została z filmem [...] *Lorna* opowiada historię kobiety [...] cierpiącej na agorafobię. Bohaterka kontaktuje się ze światem za pośrednictwem telefonu i telewizji. [...] Decyzje widzów kierują życiem wirtualnej bohaterki. [...] Sekwencje wideo prowadzą widza do trzech możliwych zakończeń, w których Lorna strzela w telewizor (śmierć medium), popełnia samobójstwo lub przeprowadza się do Los Angeles"[163].

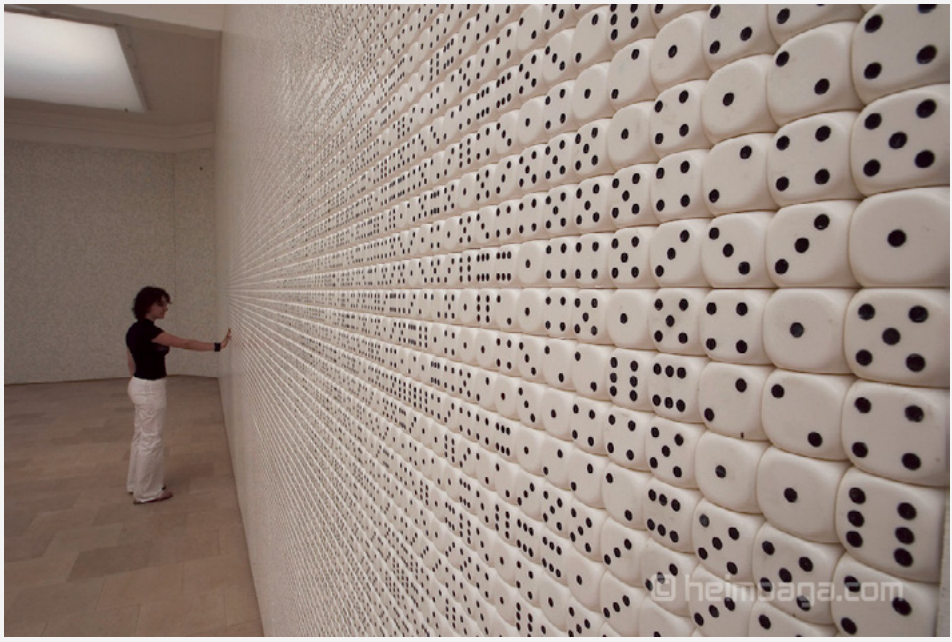
Ponowoczesne technologie i coraz bardziej radykalna wirtualizacja sztuki stwarza jeszcze bardziej poręczne narzędzia i możliwości artykułowania rozplenionej i/lub symulowanej tożsamości. Interesującym przykładem jej estetycznego i antropologicznego kształtowania jest aktywność gdańskiego artysty wizualnego, Piotra Wyrzykowskiego, który część dzieł sygnuje awatarami – *Peter Style* albo *David EveryBody*. Zapytany przeze

163 M. Jankowska, *Lynn Hershman Leeson, Lorna (1983–1984)*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, (red.) P. Zawojski, Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 50.

mnie w rozmowie o źródła i cel owego zachwiania, podważania czy rozpleniania „Ja", a wreszcie o to, kim jest Piotr Wyrzykowski, odpowiedział: „Myślę, ze Wyrzykowski to taki facet, który nie może do końca się pogodzić z miejscem, w którym żyje, i z tym, kim jest; z tego właśnie wynikają jego eksperymenty z własną identyfikacją i ciałami. Dążenie do ulegania ciągłej transformacji. W swojej sztuce od początku interesował się granicami i «ostateczną» formą ciała, jego dynamizmem w uleganiu przemianom. Poddawał się różnym «eksperymentom» próbując odnajdywać lub obalać kolejne własne granice. O tyle było to dla mnie dziwne, iż jego pojmowanie ciała było bezcielesne, niematerialne lub – jak to napisał w manifeście do organizowanej przez siebie wystawy – «niesubstancjonalne». I chyba właśnie to podejście doprowadziło do powstania Dawida oraz mojej Piotra «zachodniej» wersji"[164].

W reprodukowanym dziś „szaleństwie" znikania i obrazowania jest – być może – metoda, zaś personifikowana wielość podmiotów – zgodnie z Welschem i Deleuzem – heterogeniczną potencją tożsamości, która ujawnia się na przemian i w jedności i w wielości.

164 *Znikanie jest dzisiaj modne i dobrze opłacane*. Piotr Wyrzykowski w rozmowie z Romanem Lewandowskim, „Fort Sztuki" 2005, nr 2, s. 23.



Stanislaw Dróżdż, *Alea iacta est*,
Polski Pawilon na 50. Biennale Sztuki,
Wenecja, 2003

(fot. Heimo Aga) heimo.photoshelter.com/image/
I0000VRUf2S6edWY





Bruce Nauman, *Art Make-Up No. 2, Pink*, 16 mm film, 10 min., University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 1967

www.stretcher.org/features/bruce_nauman_the_early_films_and_videos/

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #30*, fotografia, 1979

100photos.time.com/photos/cindy-sherman-untitled-film-still-21



Gilbert & George,
The Singing Sculpture, 1970

www.intertekst.com/240_artykul.html



Marcel Duchamp i Eve Babitz
w Pasadena Art Museum,
San Francisco, 1963

(fot. Julian Wasser) loeildelaphotographie.com/en/2015/06/26/article/28372/san-francisco-duchamp-in-pasadena-by-julian-wasser/



Jerzy Bereś, *I dialog z Marcelem Duchampem*, Galeria BWA Lublin, 1981

(fot. Andrzej Polakowski)

9. „Zachłanny artysta" – aneksja i kreacja obcych terytoriów

Mitologizacja i heterogeniczność doświadczenia wewnętrznego są – jak się wydaje – prymarnymi składnikami artystycznej podmiotowości, które – jeśli uważnie zdekonstruować ich obszar aktywności w samym dziele – obrazują zarówno kreatywną pracę podmiotu, jak i dalece zaawansowaną aneksję adoptowanych elementów tożsamościowych. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z zawłaszczaniem, powielaniem i przysposabianiem motywów oraz komponentów, których artysta nie jest autorem, pomysłodawcą ani też nie stanowią jego własności. Strategia ta w oczywisty sposób dotyczy wykorzystywania już istniejących w tradycji i historii sztuki wątków narracyjnych, repertuaru symbolicznego i estetycznych paradygmatów. Tak rozumiana aneksja odbywa się zazwyczaj poprzez zastosowanie repetycji motywów, które artysta przytacza na zasadzie metafory i/lub cudzysłowu. Niezależnie od konsekwencji estetycznych oraz formalnych w każdym przypadku proces ten jest powiązany z generowaniem dziele przestrzeni mitu i konfabulacji.

W drugiej połowie xx w. do grona równie niezwykłych, co wybitnych, mitografów – poza opisywanym już wcześniej casusem Josepha Beuysa – zaliczyć trzeba Francisa Bacona. Po jego śmierci współczesne mitologie sztuki, chociaż nadal bywają istotnym zaczynem twórczości, zostały stopniowo wyraźnie przeczesane z modernistycznej ekstazy i cierpienia, a prawdziwe emocje zastąpił ich miraż, pastisz czy persyflaż, jak ma to miejsce chociażby u Matthew Barneya (cykl *Cremaster*, 1995–2002). Malarstwo Bacona – nie tylko zresztą w swej warstwie czysto przedstawieniowej – dotyka eschatologii dnia codziennego, stąd motyw ukrzyżowania kontekstualizowany jest u niego niekiedy z obrazami rzeźni czy prosektorium, a rzeczy „wieczne" wprzęgnięte są w porządek doraźności i efemeryczności ludzkiej fizjologii. Artysta, kreując bardzo osobistą, skądinąd dramatyczną, wizję, nie odżegnywał się od anektowania uniwersalnej topiki, i dlatego nie może dziwić, że znajdujemy w jego obrazach echa rozlicznych wizualnych lektur. Niekiedy jest to dialog prowadzony ze sztuką na pozór dość odległą (w czasie i temacie), na co wskazują nawiązania *Trzy studia ukrzyżowania* (1962) do *Ołtarza z Isenheim* (1516) Matthiasa Grünewalda oraz *Głowa VI* (1949) do *Portretu Innocentego X* (1650) Diego Velázqueza, ale zdarzają się również odwołania do sztuki xx wieku, jak ma to miejsce w obrazie *Fragment ukrzyżowania* (1950), który podobno był zainspirowany jednym z ujęć filmu *Pancernik Potiomkin* (1925) Sergiusza Eisensteina. W słynnej scenie masakry na odeskich schodach występuje krótka sekwencja, w której rosyjski reżyser – poprzez nowatorskie zastosowanie montażu oraz zbliżenie – koncentruje całą uwagę widza na

pokrwawionej twarzy krzyczącej pielęgniarki. Ekspresyjność tego kadru miała podobno niezwykle poruszyć Francisa Bacona[165], który postanowił później do niej się odwołać.

Niezależnie od tych ikonograficznych bodźców – może w jeszcze większej mierze – na kształt wizualny twórczości brytyjskiego artysty miały wpływ dramatyczne epizody z jego własnego życia. Istnieją świadectwa, że Bacon – jak dowodzi Cynthia Freeland – „miał straszne stosunki z ojcem, który chłostał go i wyrzucił z domu jako dziecko z powodu jego homoseksualizmu. […] Bacon wiódł niezwykle burzliwe życie, pijąc na umór, oddając się hazardowi i regularnie robiąc sadomasochistyczne eskapady seksualne"[166]. Jedna z najważniejszych w dorobku prac artysty – *Tryptyk* z 1973 r. – miała dotyczyć, upamiętniać i obłaskawiać traumę spowodowaną śmiercią George'a Dyera, niegdysiejszego partnera Bacona, który popełnił samobójstwo w hotelowej łazience na krótko przed wernisażem wystawy artysty…

Niewielu twórców przyznaje się otwarcie do takiej, biograficznie zapośredniczonej, genealogii swoich prac. W tej grupie na uwagę na pewno zasługuje przypadek Louise Bourgeois, która w swojej sztuce wielokrotnie odwoływała się do rodzinnego domu i skomplikowanej relacji z własnym ojcem, o czym najlepiej świadczy jej rzeźbiarska instalacja *Destrukcja ojca* (1974). Dojrzała twórczość amerykańskiej artystki była bez wątpienia katarktyczną odskocznią, gdyż – jak sama mówiła – „Sztuka jest autoekspresją, która posiada siłę komunikowania. Artysta dotyka nieświadomości i posiada dar wydobywania jej na zewnątrz w widzialnej formie. Artyści mogą mówić rzeczy, których nie odważą się powiedzieć inni ludzie, umieją pokazać, co to znaczy być żywym tu i teraz. […] życie artysty ma dwie strony: jest darem i przekleństwem"[167].

Podobna dykcja quasi-autobiograficznej i autoekspresyjnej narracji pojawiła się także w sztuce polskiej szóstej dekady xx w., choć była ona często wsparta szerszą eschatologiczną wykładnią, co miało miejsce m.in. w twórczości malarskiej Tadeusza Brzozowskiego, Jonasza Sterna czy Tadeusza Kantora. W latach 80. ten poetycki, zmetaforyzowany przekaz został podtrzymany, acz uległ daleko idącej rekontekstualizacji. Echa przeszłości w dużej mierze zastąpił żywioł codzienności i – zgodnie z duchem nowej ekspresji – komunikowane treści były w nim poddawane w cudzysłów, nie bez autoironicznych akcentów, co szczególnie cechowało malarstwo Ryszarda Grzyba, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawlaka,

165 Więcej na ten temat w: M. Peppiatt, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld & Nicolson, London 1996.

166 C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, przeł. R. Bartołd, Rebis, Poznań 2004, s. 171–172.

167 M. Wasilewski, Bezsenność. Rozmowa z Louise Bourgeois, [w:] tegoż, Czy sztuka jest wściekłym psem…?, dz. cyt., s. 271–272.

Ryszard Woźniaka czy Pawła Susida. Dezynwoltura ta, wsparta niekiedy elementami subwersji, pojawiła się również w następnej dekadzie w kręgu artystów związanych z grupą Ładnie – w twórczości Rafała Bujnowskiego, Marka Firka, Józefa Tomczyka, Marcina Maciejowskiego i Wilhelma Sasnala, a także w rozlicznej rzeszy ich naśladowców i akolitów.

Należy dodać, że przypadek sztuki schyłku ubiegłego stulecia jest dość szczególny i wciąż jest oceniany niejednoznacznie. Wątpliwościom tym najwyraźniej sekunduje Pierre Bourdieu, który nie waha się dowodzić, że artyści ostatnich dekad są raczej „rozdarci pomiędzy [...] chęcią zdobycia rynku dzięki rozgłosowi, która skłania ich do podejmowania prób popularyzacji, a lękiem o własną kulturową dystynkcję, jedyny obiektywny fundament ich rzadkości”[168], skąd już bliska droga do postrzegania sztuki jako obszaru reprodukcji nierówności społecznych. Francuski socjolog wydaje się wszakże nie doceniać zawartego w sztuce krytycznego komentarza zarówno do życia codziennego, jak i massmedialnej ikonosfery. Ten ostatni aspekt jest dziś bowiem nieodłącznym elementem krytyki nadreprezentacji „władzy spojrzeń” i tożsamościowych dywagacji, czego reperkusje odnaleźć można w pracach Izabeli Gustowskiej (*Portret wielokrotny*, 1985), Katarzyny Józefowicz (*Dywany*, 2000) czy Oskara Dawickiego (*Portrety uliczne*, 2003).

Kreacje tożsamościowe w sztuce 2. połowy xx w. wiążą się również z istotnymi przemianami społecznymi i obyczajowymi, które zapoczątkowane zostały jeszcze przez kontrkulturę lat 60. Artyści wówczas anektują hasła i idee, które tworzą nowe wzorce tożsamościowe. W wersji artystycznej przybierały one niekiedy dość radykalne i wywrotowe formy oraz treści, co potwierdza m.in. aktywność performerskiego tandemu Gilbert & George. Należy przypomnieć, że już w siódmej dekadzie byli oni autorami licznych wystąpień o charakterze manifestów, ale dopiero w 1995 r. przedstawili je w esencjonalnej formie, którą nazwali *Dziesięć przykazań* (*Ten commandments*). W jej ramach zawarli przysłowiowy „dekalog” performatywnych postulatów:

Będziesz zwalczał konformizm;
Będziesz posłańcem wolności;
Będziesz robił użytek z seksu;
Będziesz odkrywać życie;
Będziesz tworzył sztuczną sztukę;
Będziesz miał poczucie sensu;
Nie będziesz wiedział co dokładnie robić, ale będziesz to robił;

168 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2005, s. 284.

Będziesz dawał swą miłość;
Będziesz zagarniał duszę;
Dasz coś w zamian.[169]

Twórczość *stricte* wizualna jak i performatywna tandemu Gilbert & George – niezależnie od postulowanych w niej treści – konotuje również „rozmiękczenie" konturowanej podmiotowości z uwagi na kolektywne autorstwo sztuki, co przenosi się na płaszczyznę dzieła oraz samego medium. Wiąże się to z faktem, że od czasów pierwszych wystąpień akcyjnych, a zatem happeningów Johna Cage'a i Allana Kaprowa w Ameryce oraz grupy Gutai w Japonii, zaczęła niepomiernie wzrastać rola i powiązanie spontanicznej, indywidualnej ekspresji z szerszym, bo zbiorowym, kreowaniem dzieła i współuczestniczeniem w sztuce.

Znamiennym, jakkolwiek specyficznym, tego rodzaju dziełem był *Wymazany rysunek de Kooninga* (1953) – praca podpisana przez Roberta Rauschenberga, a jednocześnie bazująca na rysunku Willema de Kooninga i powstała w efekcie współpracy z Jasperem Johnsem. Warto dodać, że podważenie indywidualnego autorstwa na rzecz anonimowości lub kolektywności dzieła nie było całkiem nowym pomysłem, gdyż już w czasie II wojny światowej László Moholy-Nagy – węgierski teoretyk Bauhausu – po emigracji do Stanów Zjednoczonych oferował realizację dzieła, którego projekt przekazywał za pośrednictwem telefonu. Pierwszym powojennym polskim artystą, który niekiedy odstępował od własnoręcznego wykonania pracy był Henryk Stażewski. Z kolei zbiorowa „sygnatura" dzieła stała się procedurą nagminnie stosowaną w sztuce akcyjnej, a zwłaszcza w obrębie Fluxusu. Przypadkiem skrajnej radykalizacji takiego myślenia był m.in. *Art/Life One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*, w ramach którego tajwańsko-chiński artysta Tehching Hsieh oraz Amerykanka, Linda Montano, przeżyli ze sobą przez cały rok, związani blisko dwu i półmetrową liną.

Przeniesienie akcentu z tożsamościowej gry na podmiotowe przeżywanie i doświadczanie sztuki jest dystynktywne dla większości działań typu body art. Co więcej – może ono stawać się również udziałem zgromadzonych widzów, co znakomicie oddają działania Mariny Abramović czy Vito Acconciego. U tego ostatniego – jak pisze RoseLee Goldberg – „Począwszy od 1971 r. prace [...] koncentrowały się na polu energetycznym powstającym między nim a innymi ludźmi w specjalnie do tego celu skonstruowanych przestrzeniach. Artysta zainteresowany był wytworzeniem pola, w którym mieścili się widzowie, tak że stawali się oni częścią tego co robiłem... stawali się częścią fizycznej przestrzeni, w której się poruszałem.

169 Cyt. za: http://www.youtube.com/watch?v=qI56iKc9DGk (dostęp: lipiec 2017).

Jego *Seedbed* z roku 1971, wykonany w nowojorskiej Sonnabend Gallery, należy do najgłośniejszych prac tego typu. Polegała ona na tym, że Acconci masturbował się pod rampą zbudowaną w galerii, nad którą przechodzili zaproszeni goście"[170].

Podobnym przykładem przełamania intymności i kolektywności dzieła jest realizowany od 1997 r. projekt Alicji Żebrowskiej i Jacka Lichonia pt. *Infiltron*, którego istotą jest próba przeniknięcia i współuczestnictwa w wybranych przejawach rytuałów, obrzędów i zwyczajów różnych, niekiedy niezwykle odmiennych, kultur. Jeden z modułów *Infiltronu* polega na zawieraniu ceremonii związku małżeńskiego zgodnie z obowiązującym w danej społeczności religijnym paradygmatem. Żebrowska i Lichoń do dnia dzisiejszego wzięli ślub m.in. w obrządku katolickim, ewangelickim, prawosławnym, zielonoświątkowców, a także zawarli dwa śluby cywilne. W komentarzu do tego projektu oraz Katarzyny Kozyry (*W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*) Bożena Czubak zauważa, że w obu tych przypadkach jest „to nie tylko przybieranie masek czy okazjonalnych kostiumów, ale poniekąd eksperymenty z własną tożsamością, możliwościami jej przekształcenia, infiltrowania. Performatywny charakter tożsamości staje się tu przedmiotem doświadczenia, a nie – jak przedtem – gry (z) wizerunkiem"[171].

Egzemplifikacją totalnego „rozpuszczenia się" figury autora i *de facto* jego „zniknięcia" jest krótka powieść Georgesa Pereca – *Człowiek, który śpi* (1967), w której – jak głosi legenda – podobno nie ma ani jednego zdania skreślonego przez francuskiego pisarza. Sam tytuł jest najprawdopodobniej zaczerpnięty z pierwszego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, natomiast całą materię literacką Perec miał skompilować z cytatów zapożyczonych z książek Kafki, Joyce'a, Dostojewskiego, Melville'a, Manna, Dantego, Szekspira, Saint-Exupéry'ego, Diderota, Camusa, Sartre'a, Barthes'a, Blanchota i innych autorów. W opisanej bezprecedensowej historii jednostkowego wyalienowania nie ma żadnych dialogów, i tak też dzieje się w powstałej w 1974 r. filmowej adaptacji powieści w reżyserii Bernarda Queysanne'a; tytułowy outsider zamyka się w mansardzie na poddaszu bądź przemieszcza się po Paryżu jak śnięty, zaś jedyne słowa, jakie słyszymy w filmie, płyną z ust... niewidzialnej narratorki.

W sztukach wizualnych współczesnym odpowiednikiem tejże strategii jest m.in. technika serigrafii, która umożliwiła artystom „przenoszenie" na płótno wybranych bądź znalezionych obrazów fotograficznych, co stało się znakiem rozpoznawczym Andy'ego Warhola (*Marilyn*, 1967)

170 R. L. Goldberg, *Ciało artysty*, w: *Performance*, dz. cyt., s. 90–91.

171 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 111.

czy Richarda Hamiltona (*Swingeing London*, 1968–1969). Jeszcze bardziej wyrazista w tym względzie jest filmowa technika *found footage'u*, która polega na zmontowaniu w nową całość fragmentów wyciętych z już istniejących filmów. Reprezentatywną pracą w tym gatunku jest bezsprzecznie wideo Bogny Burskiej *Deszcz w Paryżu* (2004), składające się w całości ze skompilowanych i zmiksowanych ze sobą scen miłosnych i/lub erotycznych filmów, których fabuła rozgrywa się w Paryżu (mieście nigdy wcześniej nie widzianym przez artystkę). W rezultacie w pracy tej znalazły się wyimki takich filmów, jak *Królowa Margot* (Patrice Chéreau, 1994), *Markiza* (Véra Belmont, 1997), *Niebezpieczne związki* (Stephen Frears, 1988), *Frantic* (Polański,1988), *Henry i June* (Philip Kaufman, 1990), *Zatrute pióro* (Philip Kaufman, 2000), *Kochankowie na moście* (Leos Carax, 1991) i *Powiew nocy* (Philippe Garrel, 1998).

Praktyka anektowania tekstów kulturowych do sztuk wizualnych może dotyczyć także sfery piśmiennictwa oraz słowa, czego interesującym potwierdzeniem są tworzone w ostatnich latach prace Ireneusza Walczaka. Ten śląski artysta (re)konstruuje i (re)mitologizuje różne języki, słowniki, historię; tworzy dom i jego plan oraz szuka powiązań i przestrzeni dla wzajemnej komunikacji. Jest to zatem sztuka pytająca o sens i granice porozumienia na wykreślonym przezeń terytorium. W węższym aspekcie obszar ten jest zaludniony przez ciało oraz indywidualną tożsamość. W szerszym – dotyczy on rodzinnego miasta, regionu oraz kraju i reprezentujące je ideologie oraz „duchowość". Ich istotą jest trudna do uchwycenia i wyrażenia 'osobność', którą artysta stara się wzajemnie ze sobą skomunikować oraz powiązać. „Zawiązanie" to odbywa się poprzez zestawianie i negocjowanie słowników, z których każdy jest (dla pewnej społecznej grupy) finalny. W efekcie powstaje językowy melanż. Słowa pisane w różnych językach (śląski, polski, angielski, niemiecki) siłą rzeczy, nie będąc tym, co opisują, są przynajmniej szukaniem porozumienia i niegdyś wspólnego rdzenia[172].

Procedura aneksji kulturowych tekstów może się też odbywać poprzez nawiązywanie bądź cytowanie już istniejących klisz, które pełnią rolę konceptualnych ready-mades. Tak rozumiane zawłaszczenie dokonuje się zazwyczaj poprzez zastosowanie repetycji motywów. Wśród tysięcy podobnych zabiegów warto wspomnieć o matrycującej się kliszy czytającej kobiety (Jan Vermeer, Dziewcz*yna czytająca list*, ok. 1657–1659; Jean-Honor**é** Fragonard, *Czytająca*, ok. 1770–72; Mihály Kovács**,** *Włoska kobieta czytająca list*, 1846; Cindy Sherman*, Untitled Film Still #5*, 1977; Gerhard Richter, *Czytająca*, 1994). Równie częstym toposem jest tzw.

172 Więcej na ten temat piszę w: *Splatanie tkaniny obrazu*, [w:] *Ireneusz Walczak. My house is my castle*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 2010

akt schodzący po schodach (Eadweard Muybridge, *Ascending Stairs*, ok. 1887; Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912; Shigeko Kubota, *Nude Descending a Staircase*, 1976; Gerhard Richter, *Ema Nude, Descending Staircase*, 1966).

Zaistniała dziś za sprawą nowych mediów polifonia głosów i wizerunków ma zatem dość dobrze udokumentowaną tradycję. Efektem takiej dość zaskakującej (nie) przyległości obrazu do tożsamości może być bowiem słynny *Portret Gertrudy Stein* Picassa (1906). W książce Stein o Picassie napisała ona, że ów obraz „reprezentuje moje Ja i jest jedynym moim portretem, który dla mnie moje Ja reprezentuje". Z kolei Man Ray, który sfotografował Stein na tle obrazu Picassa (1922) w swojej autobiografii pt. *Self-Portrait* nazwał tę fotografię „podwójnym portretem"[173] osoby namalowanej i żyjącej. Nieco podobnego zabiegu dokonał Man Ray w portrecie Jeana Cocteau (1922), każąc mu trzymać przed sobą ramy obrazu, zanim nacisnął spust migawki.

W sztuce nowych mediów wielogłosowość i wieloobrazowość tożsamości pozyskuje jeszcze silniejszą reprezentację. Proces ten nabiera bardzo przekonującego wyrazu w pracach amerykańskiej artystki, Lynn Hershman. Jej cykl fotografii *Roberta* (1974–1978) jest zobrazowaniem nie istniejącej postaci, którą artystka traktuje jako symulację *alter ego*. Z kolei w serii *Hero Sandwiches* (1981–84) Hershman w efekcie połączenia wizerunków dwóch realnych osób stworzyła ich kontaminację. W późniejszym cyklu prac pt. *Phantom Limb Photographs* (1980–1990) artystka konstruuje hybrydyczne ciało i tożsamość, zespalając je z nośnikami widzenia (kamera, lornetka, ekran), a także nawiązując do historycznego fotomontażu Raoula Hausmanna *Portret Dadasoph* (1920). Nie mniej interesujące są instalacje Hershman, w których technologia jeszcze bardziej wkracza i redefiniuje cielesność oraz postrzeganie. W pracy *Room of One's Own* (1990–1993) – jak zauważa Ryszard Kluszczyński – „kamera śledzi ruchy gałki ocznej widza i przetwarza je w sygnał cyfrowy, co w konsekwencji prowadzi do procesów samodostosowania dzieła do zachowań percepcyjnych odbiorców"[174]. Natomiast w „*Paranoid Mirror* (1995) dekonstruuje zjawisko odbicia lustrzanego. Mieszając obrazy-odzwierciedlenia i obrazy-projekcje konfunduje odbiorcę i każe mu zwątpić w zrozumiałość relacji między obrazami a reprezentowaną przez nie rzeczywistością. [...] artystka wskazuje portret małżeństwa Arnolfinich Jana van Eycka jako źródło swej inspiracji"[175].

173 Cyt. za H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 200.

174 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 179.

175 Tamże, s. 180.

Na wspomnianym tle najbardziej daleko idącym i radykalnym w formie wydaje się być projekt Roya Ascotta pt. *La Plissure du texte: a Planetary Fairytale* (*LPD*, 1983). Jest to inspirowana książką Rolanda Barthes'a interaktywna gra, w której początkowo uczestniczyło kilkanaście osób znajdujących się w różnych częściach globu. Wszystkie od początku były połączone ze sobą siecią teleinformatyczną. W kolejnych wersjach – m.in. w LPDT3 z 2013 r. – „autorzy" pracowali na bazie tekstu pozyskiwanego z z Gutenberg Project. Był to rodzaj tekstowego environmentu. „Widzowie – jak pisze Agnieszka Jelewska – otrzymują możliwość nawigowania po środowisku za pomocą awatara. Rozproszone autorstwo, zaistnienie kolektywnej inteligencji w akcie tworzenia nielinearnej narracji. Technologia stała się narzędziem kształtowania zbiorowej świadomości jako samoorganizującej się struktury. [...] Jest to antycypacja nie tylko teleobecności, ale też narracyjnego i performatywnego (w znaczeniu performatywności tożsamościowej) rozproszenia w sieci. Uwypuklony został tu współczesny problem dystrybuowanych tożsamości, a zatem sytuacji, w której nie tylko opowiadam siebie, ale i jestem opowiadany. [...] W LPDT doszło zatem do połączenia [...] – cybernetyki, ezoteryki, interaktywności, usieciowionych umysłów, pól świadomości, akcji i narracji, mitów"[176].

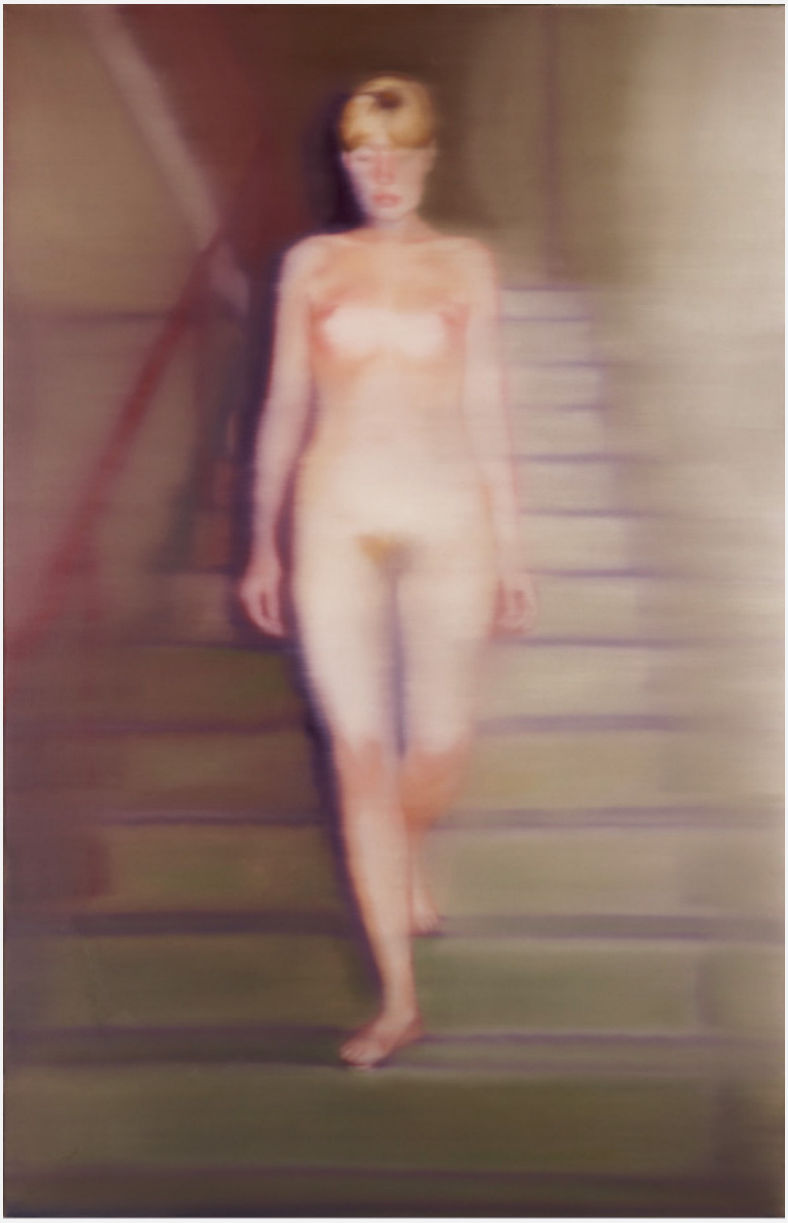
Dzieło Roya Ascotta, podobnie jak wszystkie wcześniej omówione tu prace, łączy impulsywne, a niekiedy wręcz kompulsywne, dążenie do tożsamościowych aneksji oraz kreacji, które w otaczającej nas ikonosferze zdają się zataczać przysłowiowe koło niczym w platońskiej jaskini...

176 A. Jelewska, *La Plissure du texte: a Planetary Fairytale (1983) Roy Ascott*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, (red.) P. Zawojski, Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 44–46.



Andy Warhol, *Marilyn*, (FS II.31),
serigrafia, 1967

revolverwarholgallery.com/portfolio/
marilyn-monroe-31/



Gerhard Richter, *Ema*
(Nude on a Staircase),
olej na płótnie, 1966

fineartmultiple.com/blog/
gerhard-richter-greatest-living-painter/





Lynn Hershman, *External Transformations – Roberta's Construction Chart, No. 1* (cykl Roberta Breitmore), fotografia, 1974–78

www.furtherfield.org/features/interviews/choose-your-muse-interview-lynn-hershman-leeson

Izabella Gustowska, *Portret wielokrotny*, wideo-instalacja, 1985



Roy Ascott, *La Plissure du texte: a Planetary Fairytale (LPD)*, dokumentacja, 1983

archive.aec.at/showmode/prix/?id=49032#49032

CZĘŚĆ VI

Metafory i terytoria podmiotu,
czyli tożsamościowe dykcje i figury

1. Autoportret i autobiografia jako alegoria lustra

Zarówno autoportret jak i autobiografia są niezwykle istotnymi modusami rekonstrukcji i rekonfiguracji każdego potencjalnego projektu tożsamościowego, który – o czym przypomina nam Pierre Bourdieu – zawsze jest konstytuowany w obliczu szerszego społecznego habitusu, posiadającego swoją historię i oferującego pewien zespół nabytych cech oraz dyspozycji na poziomie grupowym i jednostkowym[1]. Dlatego też bez wątpienia nowożytny portret można odczytywać – jak słusznie sugeruje Hans Belting – jako „maskę pamięci i jako maskę społecznej tożsamości"[2]. Jest rzeczą nader interesującą, że w świecie greckiego antyku maskę i twarz opisywało to samo pojęcie – *persona* – przy czym *autoprosopos* to maska prawdziwa, natomiast *prosopeion* to maska sztuczna. Z kolei w Rzymie łacina rozróżnia już terminologicznie „twarz" oraz „maskę", podczas gdy później – w teatrze renesansowym – maska właściwie nie pojawia się, jakkolwiek – jest to epoka narodzin portretu wczesnonowożytnego, który wg Beltinga stanowi „protest przeciwko cmentarzowi. Gdy zaczynano malować pierwsze portrety indywidualne, większość społeczeństwa kończyła jeszcze w ossariach"[3]. Z drugiej jednak strony – zauważa niemiecki historyk – „Portret to obraz obrazu, albowiem odwzorowuje twarz, która ze swej strony jest obrazem nas samych"[4].

Na tym tle autobiografia wydaje się być równie intertekstualną przestrzenią; w jej obrębie – pomiędzy fikcjonalnością a faktualnością – generują się sensy i znaczenia budujące na nowo naszą historię. Dlatego bez względu na to, czy będzie w nich świadomie przeważać kreacja, jak ma to miejsce w *Portrecie artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a (1916) oraz w *Szczenięcym portrecie artysty* Dylana Thomasa (1940), czy też na pierwszy plan wysunie się psychologizm, jak dzieje się to w *Słowach* Jean Paul Sartre'a (1964), bądź zdominuje je dokumentalizm, co uwidoczniło się w autobiografii Salmana Rushdiego *Joseph Anton* (2012), przedsięwzięcie autobiograficzne – jak sugeruje Paul de Man – z założenia posiada charakter „lustrzanego odbicia", będącego „nie tyle sytuacją czy zdarzeniem, które można umiejscowić w jakiejś historii, ile manifestacją, na poziomie

1 Więcej na ten temat w: P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki*, przeł. W. Kroker, Wydaw. Marek Derewcki, Kęty 2007.

2 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 48.

3 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s.137.

4 Tamże, s. 28.

odniesienia, pewnej struktury językowej”[5], i – co nie mniej ważne – jest ono prozopopeją – a zatem fikcjonalnym głosem skierowanym do „istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej”[6]. Idąc za tym tropem rozumowania, można zinterpretować każde przedsięwzięcie autobiograficzne jako zerwanie idei *mimesis*, gdyż jest ono w istocie – jak konkluduje de Man – „nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”[7]. To zatem rodzaj gry, w której nie obowiązuje system zero-jedynkowy, a podmiot jest jedną z funkcji „pisania” dzieła.

W sztukach wizualnych kwestie semantyczne i formalistyczne nader często przysłaniały jednostkowy byt i autorski ryt. Abiograficzność i agenealogiczność są w zasadzie dystynktywne dla przytłaczającej większości dzieł sztuki minimalistycznej. Z drugiej wszakże strony można jednak wnosić, że wpisane w nią formy, język geometrii i charakter zastosowanych relacji przestrzennych stanowią odzwierciedlenie pewnych prymarnych idei i założeń, które legły u autorskiej koncepcji dzieła[8], w związku z czym namacalna nieobecność „Ja” nie jest jego zaniechaniem czy ewakuacją, ale raczej celowym (za)mazaniem.

Podobna strategia najwyraźniej przyświecała wieloletniemu projektowi Romana Opałki *1965/1–∞* (1965–2011), którego podmiotowa identyfikacja – jak pisze Jaromir Jedliński – była próbą wyjątkowego „w swym radykalizmie utożsamienia własnej egzystencji – albo biografii – z dziełem, procesem tworzenia oraz przesłaniem, które dzieło niesie”[9]. Nie inaczej, jakkolwiek zupełnie innymi środkami i przy użyciu innej estetyki, odbywa się owo zapisywanie egzystencji i rejestrowanie jej przygodności w twórczości Natalii LL, która w autokomentarzu do swoich autobiograficznych tekstów zaznacza, iż dla niej „Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiadanie itp.”[10].

Najczęściej jednak artyści decydują się raczej na bardziej dosłowny, wizualny komentarz, co w dobie wirtualizacji może przybierać formę

5 Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, (red.) R. Nycz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000, s. 111.

6 Tamże, s. 117.

7 Tamże, s. 109.

8 Zob. M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, UHS UJ , Kraków 2003.

9 J. Jedliński, *Zakład. Romana Opałki życie w sztuce*, [w:] *Roman Opałka, Opałka 1965 / 1 – ∞*, (red.) B. Kosińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 14.

10 Natalia LL, *Postawa transformująca*, [w:] Natalia LL (red.), *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała 2004, s. 13.

wirtualnego dziennika i pamiętnika. Taką opcję obrała Lynn Hershman, która prowadząc swój intymny dziennik w latach 1986–1989, odnosiła się do szerokiego spektrum zagadnień związanych z postrzeganiem cielesności, opowiadanych z perspektywy voyeuryzmu, mass-mediów, komunikacji. Jej *Electronic Diary* był transmitowany przez stację PBS, a sama artystka otrzymała za tę pracę pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco w 1994 r.

Niejednokrotnie prace autotematyczne i para-biograficzne ocierają się o ekshibicjonizm i – jak w przypadku Hannah Wilke oraz jej projektu *Intra Venus* – stają się ostatnim świadectwem nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Mogą być wreszcie artykulacją własnej (transformacji) egzystencji, co znalazło swój dojmujący wyraz w skądinąd dość makabrycznych rzeźbach Marca Quinna – w cyklu *Autoportrety* (1990–1991) – dla których surowcem była m.in. jego własna zamrożona krew (a dokładnie 4,5 litra pobrane na przestrzeni 5 miesięcy). Prace te, jak w soczewce, ogniskują zagadnienie trwałości i nietrwałości, biologii i technologii, życia i śmierci zarówno na planie wizerunku, jak i jego cielesnej reprezentacji. Jednocześnie – podobnie jak u Rebecci Horn – są one wizualizacją autoportretowej instalacji. Nie inaczej rzecz się ma z wieloma pracami Louise Bourgeois, Jej słynna rzeźba pt. *Maman* (1999) to blisko dziesięciometrowy pająk, gdyż – jak wyznała sama artystka – „Moja matka była dla mnie jak pomnik, dlatego pająk musiał być taki wielki. Daleko mi do siły mojej matki”[11].

Na tym tle nieco zaskakującym typem autobiografii może wydawać się narracja „dwugłowa” i współdzielona”, która charakteryzuje liczne realizacje artystyczne Félixa Gonzáleza-Torresa. Artysta ten przez lata budował intersubiektywną przestrzeń relacji ze swoim partnerem, posiłkując się – jak to dokładnie wylicza Nicolas Bourriaud[12] – dwoma zegarami ze wskazówkami zatrzymanymi na tej samej godzinie [*Untitled (Perfect Lovers*), 1991], dwoma poduszkami na pościeli posiadającymi jeszcze ślady wgniecenia ciał (24 billboardy, 1991), dwoma żarówkami i ich powiązanymi wspólnie kablami [*Untitled (March 5th*), #2 1991], dwoma symetrycznie powieszonymi lustrami [*Untitled (March 5th*), #1, 1991] czy dwoma zachodzącymi na siebie okręgami [*Untitled* (*Double Portratit*), 1991].

Warto dodać, że jedną z antenatek takiej „podwójności” była Germaine Krull, niemiecko-francusko-holenderskiego pochodzenia fotografka i polityczna aktywista, której *Autoportret z Ikarette* (1926) stanowił egzemplifikację rozdwojenia i jednocześnie unifikacji podmiotów o wyraźnie lesbijskiej proweniencji.

11 *Bezsenność. Rozmowa z Louise Bourgeois*, [w:] M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 271.

12 Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 84–85.

Wyrazem uprzestrzennienia osobistych narracji i przeniesienia ich w czasoprzestrzeń galerii są performanse autobiograficzne Sophie Calle, Mariny Abramović i Ulaya, a także Marca Chaimowicza. Ten ostatni zazwyczaj odtwarza i konfrontuje w przestrzeni publicznej sferę prywatną, która jest reprezentowana przez rejestrację wideo z zapisem codziennych czynności artysty, który myje się, spożywa posiłek, zatrzymuje przy oknie i wygląda na zewnątrz (*Doubts... Sketch for Video Camera and Audience*, 1978). Ewidentna trywialność i prozaiczność przywoływanych rytuałów, które przeciętny widz w swoich wyobrażeniach o artyście zazwyczaj idealizuje, tutaj – podobnie jak w projekcie *I am still alive* (od 1976) On Kawary – jest strategią na poły narcystyczną. Inną, zdecydowanie bardziej wyrafinowaną ich ekspozycją, jest na przykład instalacja site-specific Barbary Bloom pt. *The Reign of Narcissism* (1989–90), w której artystka zapraszała widzów do sali przepełnionej meblami i rekwizytami z jej utrwalonymi na nich wizerunkami.

Chociaż narcyzm wydawać się może apoteozą egotycznej podmiotowości – co zresztą skrzętnie wykorzystał na pierwszej stronie swoich dzienników Witold Gombrowicz („Poniedziałek: Ja, wtorek: Ja, środa: Ja, czwartek: Ja"[13]) – to jednak jego etiologia nie jest już taka oczywista. Po raz pierwszy termin ten został użyty przez Alfreda Bineta (1887), a pokrótce przez Havelocka Ellisa (1898) i Paula Näcke (1899) na oznaczenie seksualnej perwersji, w której dany osobnik sam staje się obiektem własnego pożądania. W późniejszym ujęciu Freuda (około roku 1911) ma miejsce rewizja tego terminu[14]; odtąd wiedeński psychoanalityk zaczął obejmować nim standardową fazę libidinalnego rozwoju, w ramach którego człowiek przenosi sferę własnych popędów na siebie samego. Narcyzm zatem utrzymuje się – według Freuda – „dopóki ego nie zacznie wyobrażeń obiektu obsadzać energią libido, libido narcystyczne zmieniać w libido przedmiotowe"[15]. Z czasem energia ta zresztą zostaje przekonwertowana na „Ja" idealne i wówczas „to, co staje się w projekcji jego ideałem, jest namiastką utraconego narcyzmu jego dzieciństwa, w którym sam był swym własnym ideałem"[16].

W wydanym w latach 80. studium Julii Kristevej *Tales of Love*[17] pojawia się kolejne odczytanie narcyzmu. Tym razem francuska filozofka

13 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, WL, Kraków 1988, s. 9.

14 Zob. A. M. Cooper, *Narcissism*, [w:] A. P. Morrison (red.), *Essentials papers on narcissism*, New York University Press, New York 1985, s. 112–143.

15 Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1976, s. 152.

16 Z. Freud, *Wprowadzenie do narcyzmu*, przeł. B. Kocowska, [w:] *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, (red.) K. Pospiszyl, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 288.

17 Zob. J. Kristeva, *Tales of Love*, transl. by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1987, s. 101–136.

sięga jednak nie do Freuda, ale do interpretacji Plotyna, z której wyłuszcza zupełnie inny wymiar tego mitu. Kristeva podkreśla, że Narcyz dokonując aktu widzenia zapomina o sobie samym i – co tutaj kluczowe – w rezultacie dostrzega on irrealny byt obrazu. Taka z kolei perspektywa jest poniekąd zbieżna z filozofią buddyzmu, gdzie ustawicznie akcentuje się rangę doświadczenia iluzoryczności obrazów i błędnego utożsamiania odbicia przedmiotu z jego realnym bytem. W tej zaś mierze „dyżurną" metaforą jest odbicie księżyca, o którym jeden z nauczycieli zen Yoka Genkaku (638–713 n.e.) mówi w ten sposób: „Księżyc odbija się w wielu lustrach wody. Nieskończone odbicia są tylko odzwierciedleniem jednego księżyca"[18].

W figurze Narcyza (świadomego zarówno siebie jak i powiązanej z nim metafory) spoczywa zatem ogromny kulturowy potencjał; z jednej strony bowiem wgląd we własne wnętrze i umiejętność zdekonspirowania jego referencyjnej reprezentacji ma walory terapeutyczne, z drugiej zaś – jest czynnikiem konstytuowania i przekraczania siebie. W sztuce, ale także w literaturze czy w filmie, nader cennym narzędziem i medium służącym tym celom może okazać się właśnie autoportret rozumiany jako alegoria i temat. Jego historia w kulturze poantycznej jest dość świeżym wynalazkiem cywilizacyjnym. Autoportrety, co prawda, pojawiały się już w średniowieczu, zresztą raczej sporadycznie (*Mężczyzna w turbanie* 1433 r. Jana van Eycka być może jest autoportretem, chociaż nie jest to potwierdzone), ale przyjmuje się dzisiaj, że pierwszy profesjonalny autoportret – stworzony jako niezależne dzieło – wyszedł dopiero spod ręki Albrechta Dürera w roku 1493. Malarz zatytułował go wówczas *Portret artysty trzymającego oset* i obraz ów posiadał dość sporo symbolicznych i ogólnokulturowych odniesień. Od tego mniej więcej momentu autoportret stał się jednym z częściej wykorzystywanych środków autoprezentacji, którą oblekano też w szaty mitologiczne, biblijne bądź historyczne. Interesującym wariantem był tzw. „portret zamaskowany" – możemy go odnaleźć m.in. u Michała Anioła w jego *Sądzie Ostatecznym* (1537–1541) w Kaplicy Sykstyńskiej czy u Caravaggia w *Dawidzie z głową Goliata* (1605–1606), a także w tzw. „cytowanym autoportrecie", kiedy to sygnatura pojawia się „na dwa sposoby – figuratywny (autoportret) i tekstowy (napis), co występuje m.in. w *Autoportrecie* (1496) Perugina. Victor Stoichita w swojej arcyważnej książce *Ustanowienie obrazu* zauważa, że niezwykle szybko pojawiają się prace będące zakwestionowaniem fikcji w autoportrecie[19] – np. na obrazie Bartolemé'a Estebana Murillo (ok. 1670), gdzie autoportret

18 Yoka Genkaku, *Shodoka* (*Droga Zen do Oświecenia*), cyt. za: http://www.zen.ite.pl/teksty/shodoka.html (dostęp: lipiec 2017)

19 Więcej na ten temat w: V. I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, dz. cyt., s. 249.

artysty jest wkomponowany w większe przedstawienie, jakkolwiek ręka malarza niejako wychodzi poza obramowanie, przez co portret zostaje włączony w alegoryczną scenografię.

Sławnym portrecistą stał się później Rembrandt van Rijn, który – według Andrew Small'a –jako jeden z pierwszych artystów, podobnie jak Montaigne w autobiograficznych *Próbach*, uprawiał „fikcję koherentnej jaźni"[20], ponieważ posiadł umiejętność rozpoznania w jaźni pewnej fikcji, gdy tylko próbował ją zobrazować bądź opisać. W kolejnych epokach nie mniej znakomitymi portrecistami byli Vincent van Gogh i Andy Warhol. Na przestrzeni xx wieku – wraz z rozwojem sztuki abstrakcyjnej oraz wykształceniem się konceptualnego myślenia o dziele – portret przeżywał dość burzliwe okresy wzlotów i upadków. Należy pamiętać, że zbiegło się to w czasie z postmodernistycznym zakwestionowaniem podmiotu oraz relatywizacją pojęcia tożsamości, co w jakiejś mierze – paradoksalnie – wykazało malarstwo hiperrealistyczne. Dzisiaj za pośrednictwem autoportretu artysta może powoływać do refleksji całą gamę problemów – od tematyki *stricte* formalnej i estetycznej, poprzez zagadnienia semantyki i semiotyki dzieła, na ontologii sztuki skończywszy. Portret bowiem może artykułować bardzo konkretną wiedzę lub też konfabulację wokół biografii oraz „psyche" autora, a jednocześnie odnosić się do kontekstu społecznego czy nawet politycznego (operując ekwiwalentami seksualnej, płciowej bądź rasowej różnicy). Z drugiej strony – nie mniej znane są portrety, które faktycznie nie portretują „nikogo", a raczej odwołują się do „niemożności" wszelkiej reprezentacji, krążą wokół kryzysu przedstawienia i dezawuują obowiązujące klisze ikoniczne.

Najczęściej jednak w zamierzeniu artystów (auto)portret pełni nieocenioną rolę w procesie fizycznej i mentalnej (auto)analizy. Z uwagi na istotny zwrot w badaniu problematyki nieświadomości – w efekcie popularyzacji idei psychoanalizy – (auto)portret przeżył swoisty „renesans" już w czasach pierwszej awangardy, a jako dzieła emblematyczne mogą tu posłużyć – *Autoportret* Kazimierza Malewicza z sygnaturą czarnego kwadratu zamiast ręcznej inskrypcji nazwiska (1933), ekspresjonistyczne autoportrety Egona Schielego (między 1910 a 1915) czy rozliczne antyrealistyczne autoportrety surrealistów (Salvador Dali, Max Ernst, Óscar Domínguez, Man Ray). Symboliczna introspekcja u tych ostatnich, pogłębiona być może jeszcze bardziej u artystek surrealistek (Claude Cahun, Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Remedios Varo, Kay Sage, Leonor Fini, Dora Maar) jest dzisiaj tematem wielu opracowań. Ich artykułowanie problematyki nieświadomości, która

20 A. Small, *Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in the Self-Portraits of Montaigne and Rembrandt (Renaissance and Baroque Studies and Texts)*, cyt. za: H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 166.

stała się przedmiotem wizualnej reprezentacji, było zupełnie nowym zjawiskiem w sztuce[21].

Nieco inną strategią portretową, jakkolwiek spotykaną nagminnie również w surrealizmie, jest teatralizacja persony i podmiotu. Takie postępowanie było stałym elementem gier narracyjnych prowadzonych przez Tadeusza Kantora – zarówno w jego malarstwie, jak i w teatrze. Zmienianie ról, masek, a jednocześnie „wtłaczanie" własnej biografii w sztukę – a to jako dramaturg, autor, artysta, bohater, a to jako klown, sobowtór, dubler – przewija się w niemal całej twórczości krakowskiego artysty. W programie jednej z jego sztuk (*Niech sczezną artyści*, 1985 r.) Kantor skrzętnie wypunktował tę wielopostaciowość: „Ja – rzeczywisty – Ja – umierający, Ja, gdy miałem 6 lat"[22]. Cała menażeria postaci i liczne motywy autobiograficzne wprzęgnięte były także w jego figuratywne malarstwo, żeby tylko przypomnieć – *Emballage „Hołdu Pruskiego" wedle Jana Matejki* (1975), *Dalej już nic* (cykl z lat 1987–1988), *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany jak ścieram obraz* (1987) czy *Niosę obraz, na którym jestem namalowany jak niosę obraz* (1987).

W sztuce autoportretu bardzo interesującą rolę pełni lustro. Jest to medium istotne w sensie *stricte* narzędziowym, ale ma także znaczenie konstytutywne dla kreowania własnego wizerunku. Lustro bowiem oraz nasze odbicie w lustrze jest – jak pisze Sławomir Marzec – „formą samoobiektywizacji, rodzajem samouprzedmiotowienia przez systemy symbolizacji, komunikacji, funkcjonalizacji itp."[23]. Posiada ono dość pokaźną historię, bibliografię i ikonografię, czemu wyraz dawali i badacze przedmiotu (*Ikonologia* Cesarego Ripy, 1593) i malarze (*Autoportret* Antona van Steenwinckela, XVII w.; *Autoportret w wypukłym zwierciadle* Parmigianina, ok. 1524). Należy dodać, że w tym ostatnim przypadku Parmigianino w obrazie oddaje wypukłość lustra, które zmienia skalę osoby i przedmiotów – stąd jest to raczej obraz alegorii lustra. Sytuacja ta jest jeszcze bardziej uwypuklona w autoportrecie Johannesa Gumppa (1646), gdzie pojawia się sam artysta, jego odbicie w lustrze oraz wizerunek na obrazie. W tej sytuacji – zauważa Belting – „Obraz lustrzany uzależniony jest od obecności twarzy, podczas gdy portret karmi się jej nieobecnością"[24].

W XX w. ilość dzieł podejmujących podobną tematykę – m.in. dzięki wynalazkowi fotografii – jest już konsekwencją efektu lawinowego. W tej mierze symptomatyczne wydają się tzw. autoportrety wielokrotne,

21 Więcej na ten temat w: P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 107–108.

22 *Niech sczezną artyści*, program do spektaklu Kraków 1985.

23 S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, TN KUL, Lublin 2008, s. 74.

24 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 171

w których sylwetka odbita jest w pięciu ujęciach, co ma miejsce u Wacława Szpakowskiego (1912), w *Portrecie wielokrotnym* Stanisława Ignacego Witkiewicza (ok. 1916) oraz u Marcela Duchampa (1917). Casus Witkacego nosi znamiona bardzo przemyślanej strategii i praktyki artystycznej, gdyż w jego bogatym dorobku znajduje się także złożony z 25 autoportretów tzw. *Seans fotograficzny* (1931). Ta praca i wiele do niej zbliżonych tworzyły pełne wizerunkowe kompendium, w którym – jak napisał Stefan Okołowicz – znajdujemy „Zarejestrowane wyrazy szczególnych stanów psychicznych Witkacego, jak i udawane pozy, bolesne grymasy, jak i żartobliwe miny, wymyślone postaci i gesty w stronę obiektywu oscylują między prawdą a fikcją, między imaginacją a rzeczywistością"[25]. Zarazem jednak – dodaje Andrzej Turowski – „Grymasy, które na fotografiach zmieniają twarz nie do poznania, są kamuflażem Witkiewicza, wyrazem braku «istoty», który go dręczy i który maskuje komedią przeobrażeń"[26].

Lustro, traktowane jako mechanizm służący odrealnieniu bądź inscenizacji, było płaszczyzną teatralizacji persony w twórczości fotograficznej francuskiej artystki i pisarki – Claude Cahun. W jej niezwykłej spuściźnie znajdujemy cykl powstałych w latach 20. XX w. *Autoportretów*, w których Cahun wcielała się albo w różne mentalne typy charakterologiczne (kobieta wamp, „słodka lalunia" czy „anielica"), albo role zawodowe (akrobatka, klown, aktorka) lub wręcz dokonywała transgresji płci. Mnogość jej przeobrażeń i specyficzna statyczna mimika nieodparcie przywodzą kreacje gwiazd ekspresjonistycznego kina niemego, które stają się w jej wykonaniu raczej realizacją określonej (psychodelicznej) strategii niż artykulacją osobowości. Dlatego prace te można interpretować jako egzemplifikację opisanej przez Lacana[27] fantazji – wykreowanego w lustrze Innego (który jest w nas).

Motyw zwierciadlanego odbicia pojawia się też w niektórych fotografiach Francesci Woodman, które powstawały u schyłku lat 70. Na jednej z nich (*Untitled*, Rzym, 1977–1978) – co jest pewną rzadkością u Woodman – występują dwie przeciwstawione sobie postaci. Jedna z nich – najwyraźniej topielica – spoczywa na piasku, nad brzegiem wody, podczas gdy druga z kobiet stoi nieopodal, kierując lustro na twarz leżącej. Z kolei na innym zdjęciu (*Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976) naga modelka, którą była sama artystka, w ekspresyjnym i niemal ekstatycznym geście

25 S. Okołowicz, *Przeciw nicości*, [w:] *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, WL, Kraków 1986, s. 33.

26 A. Turowski, *Mines et Gestes*, cyt. za: B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s.12.

27 Zob. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, „Psychoterapia", nr 4/1987.

klęczy na rozłożonym na posadzce lustrze. Jej twarz – w przeciwieństwie do bardzo wyrazistego zwierciadła – jest zniekształcona i widmowa.

Powiązanie lustrzanego odbicia z dyskursem psychoanalizy najbardziej być może „widoczne" jest w performansie dokamerowym *Airtime* (1973) Vito Acconciego. W tym trwającym około 40 minut filmie widzimy artystę spoczywającego przed lustrem i zwracającego się do siebie w długim monologu. Acconci najczęściej posiłkuje się zaimkiem „ja", tylko z rzadka zwracając się do siebie „Ty", co Rosalind Krauss nie bez słuszności interpretuje jako opis regresji do Lacanowskiej fazy lustra, gdyż artysta balansuje pomiędzy autoerotyzmem a miłością do „obiektu"[28].

Topos ludzkiego ciała jest immanentnym elementem prac Konrada Kuzyszyna[29]. Jego rozwijany w larach 1983–1985 cykl pt. *Kondycja ludzka* to estetyczne repetytorium i filozoficzne konwersatorium na temat ograniczeń i nietrwałości ciała, którym przeciwstawiona jest bezgraniczność idei związanych z potencjałem, jaki wyzwala nasza cielesność. Tym samym artysta ściera się z opresją wszelkich kulturowych tabu, które naniesiono przez stulecia na ciało i jego wizerunek. Nie możemy zapominać, że ciało właśnie – niczym *corpus delicti* – zawsze w kulturze zachodniej było (i jest) postrzegane przez pryzmat rozszczepiający je na dychotomię: „duch" *vs* „mięsność". Ta poniekąd wymuszona dialektyka stała się przyczynkiem cywilizacyjnych traum i tego, co za Julią Kristevą określa się dzisiaj jako przedmiot wyparcia (*abject*). Tymczasem Kuzyszyn w swoich pracach poszukuje esencjonalizmu i metafizycznego *constansu*; dążenie to zresztą jest manifestowane poprzez artykulację i dominantę światła. Jego transmisyjna funkcja ma dla dzieła Kuzyszyna charakter konstrukcyjny i metaforyczny, ponieważ z jednej strony – jak mówi sam artysta – „to gatunek autoportretu", z drugiej zaś – „Ciało unaocznia nasze uposażenia wewnętrzne"[30].

Efekt przenikania i multiplikacji (auto)wizerunków cechuje również wiele dzieł Izabeli Gustowskiej. Cykl jej prac pt. *Względne cechy podobieństwa – Poza sobą* (1984–1986) to przede wszystkim analiza i dekonstrukcja syndromu podwójności oraz *alter ego*, które są pokazane z perspektywy jawy, snu i poetyki marzenia. Wykorzystane w nich przez artystkę fotografie ciała, a zwłaszcza autoportrety, są próbą odnalezienia i odczytania pewnej utopii, jaką jest nasza domniemana, bo efemeryczna, tożsamość.

28 Zob. R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, dz. cyt., s. 201–203.

29 Akapit poświęcony twórczości Konrada Kuzyszyna jest wyimkiem mojej większej publikacji pt. *Bezszwowa szata (zew)wnętrza*, która ukazała się [w:] *Ponowoczesność i życie wieczne*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007.

30 *Metafizjologie. Z Konradem Kuzyszynem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Galeria Kronika & Korporacja Ha!art., Bytom-Kraków 2006, s. 204.

Interesującą strategię redefiniowania ciała i tożsamości od lat podejmuje w swoich pracach Krystyna Piotrowska[31]. Jej autoportretowe *Ćwiczenia z portretu* (1980) są próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie, gdzie zaczyna się i kończy w nas maska? W większości prac artystki pojawia się dualistyczna perspektywa, która pozyskuje często swój wizualny ekwiwalent. Piotrowska manipuluje ikoną ukazując negatyw sugerujący istnienie pozytywu, albo komunikuje rozdwojenie postaci. Proces ten odbywa się w obrębie samej struktury dzieła, które konstruowane jest w oparciu o dialog fotografii z grafiką, jak również w ewokowanym przedstawieniu. Człowiek jest tutaj czasoprzestrzenią mitu, reprezentowaną przez strugę śladów i grę lustrzanych „kostiumów". Ich narzucona historycznie powierzchowność, a także zestawienie z niegdysiejszymi rekwizytami codzienności tworzą tożsamościową opowieść. Dystynktywne jest zatarcie bądź przymglenie wizerunków. Zabieg ten sprawia, że odbiorca zostaje przez autorkę postawiony wobec poczucia braku i zaprzęgnięty do kreowania i odtwarzania oblicza. Remitologizacyjny charakter podobnych praktyk pokazuje jednocześnie, że każde definiowanie jest relatywne i posiada głęboko mitotwórczy charakter.

Autoteliczny i autotematyczny charakter posiada wiele prac, a w szczególności autoportrety, Natalii LL., realizowane zwykle w technice fotografii bądź wideo. Artystka – niezależnie od podejmowanej problematyki medialnej i konceptualnej – koncentruje się w nich na ekshibicjonistycznej artykulacji sfery intymności, co znalazło swoje odzwierciedlenie m.in. w instalacji *Fotografia intymna* (1971), która została zbudowana w formie boksu wyklejonego fotograficznymi przedstawieniami ciała artystki. Nawiązania do języka (i) cielesności występują też w dwunastoelementowej pracy *Słowa* (1971), w której centralnie umiejscowione są usta artystki. Jest to jednocześnie – jak zauważa Agata Jakubowska – „Klasyczny fetysz – znak, który zawiera wiedzę o kobiecym organie płciowym i jednocześnie jej zaprzecza. [...] Ów erotyczny znak – usta – przypominający według koncepcji Freuda o braku (wybrakowanym ciele kobiecym), tu stają się elementem pozytywnej wypowiedzi"[32].

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w sztuce polskiej 7. i 8. dekady XX w. powstało wiele prac korespondujących z tożsamościowym i konceptualnym dyskursem, czego dowodzą chociażby krótkie filmy Ewy Partum pt. *Tautological cinema* (1973) czy fotografie Anny Kutery pt. *Monolog* z cyklu *Sytuacje symulowane*, 1976. W sztuce najnowszej odpowiednikiem

31 Akapit poświęcony twórczości Krystyny Piotrowskiej jest wyimkiem mojej większej publikacji pt. *Medium... Post... Mortem...*, która ukazała się [w:] *Kroki w historii grafiki*, (red.) R. Lewandowski, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2006.

32 A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2005, s. 102–103.

tych poszukiwań są również autoportretowe realizacje Zofii Kulik, zwłaszcza jej *Light Rose* (2000) oraz *Land-escape* (2001), w których – jak komentuje sama artystka – gra „rolę siebie samej, tej, która obserwuje to, co się dzieje wokół niej. Jako autorka, jako fotografująca. [...] Jako patrząca wcielam się w samą siebie, w różnych odsłonach ciągle gram siebie"[33].

Spoglądając z szerszej perspektywy na problematykę obrazowania i reprezentacji ciała i (auto)wizerunku artysty, w sztuce 2. połowy XX w. można dostrzec fundamentalną prawidłowość, która rozdziela ten dyskurs na dwa stanowiska oraz praktyki. Jedna skłania się ku tekstualnemu (czy strukturalnemu) podejściu, druga z kolei posiada ewidentnie „idolatryczne" inklinacje. Do tej ostatniej grupy możemy zaliczyć rozliczne reprezentacje cielesności, jakie pojawiają się za sprawą sztuki ciała – zarówno w obszarze realnym, jak i w skojarzonym z nią performansie dokamerowym. Wśród gigantycznej ikonografii narosłej w obrębie tej dyscypliny warto bez wątpienia przypomnieć postać nieżyjącej już włoskiej artystki, Giny Pane, której wiele działań akcyjnych poruszało właśnie zagadnienia tożsamości i seksualności. I mimo że aktywność Pane przypadła na burzliwy okres społeczno-politycznego trzęsienia w społeczeństwach zachodnich przełomu 6. i 7. dekady, i ślady tamtych przemian oraz wydarzeń są ważnym kontekstem jej twórczości, kluczowa jednak wydaje się dla jej recepcji sfera intymności skonfliktowanej z żywiołem tego, co publiczne i polityczne. Podczas jej pierwszej akcji, zatytułowanej *Self-Portrait*(s) (1973), artystka spoczywała przez 30 minut na metalowym łóżku, bezpośrednio pod którym paliły się zapalone świece, co powodowało niezwykle ożywione reakcje publiczności. Na marginesie warto dodać, że performans ten został w 2005 r. powtórzony przez Marinę Abramović w ramach jej projektu *Seven Easy Pieces* w nowojorskim Muzeum Guggenheima. Nie mniej radykalna była *Azione Sentimentale* (Milan, 1973), kiedy to artystka wbijała w swoje ciało kolce róży, którą sprezentowała jej była partnerka. W performansie tym – jak pisze Paweł Leszkowicz – „Własna krew i rana były tekstem, którym się posługiwała, pisząc swój *List do nieznajomego* – jej artystyczny manifest. W tym *Liście* z 1974 czytamy: *Jeśli otwieram me ciała, abyś mógł zobaczyć mą krew, to z miłości do ciebie*"[34].

Kontynuację i rozwinięcie przedsięwziętych przez Ginę Pane wątków tematycznych spotkać możemy u amerykańskiej fotografki i performerki – Catherine Opie, która w swoich pracach *Self-Portrait/Cutting* (1993), *Self-Portrait/Pervert* (1994) i *Self-Portrait/Nursing* (2004) jednoznacznie nawiązuje do swojej poprzedniczki, a zarazem sytuuje się już wobec nowego

33 *Autoportrety. Ja to jednak nie ktoś inny. Z Zofia Kulik rozmawia Bożena Czubak*, [w:] *Zofia Kulik, Autoportrety i ogród*, Galeria Le Guern, Warszawa 2004, s. 37.

34 P. Leszkowicz, *Gina Pane – autoagresja to wy!*, „Czas Kultury" nr 1/2004, s. 32.

typu dyskursu, jaki przynosi teoria queer z jej analizami płci kulturowej. Sadomasochistyczna topika tych dzieł jest jednak w przypadku Catherine Opie wzbogacona o kontekst historyczny. Mamy tu bowiem odniesienia do całej tradycji renesansowego autoportretu, co z kolei pozwala te prace zestawiać również z Helen Chadwick i jej *Self-Portait. Vanity* (1986), która dla odmiany dialoguje z narcystycznym manieryzmem Parmigianina.

Znajomość historycznego kontekstu jest również niezbędna przy interpretacji prac hiszpańskiego artysty – Davida Nebredy. Jego opublikowany w 2000 r. cykl prac fotograficznych pt. *Autoportrety* nie jest inscenizowany, ale stanowi rzeczywistą reperkusję autodestrukcyjnych działań Nebredy, które zresztą nieomal doprowadziły go do fizycznej śmierci. Cierpiący od ponad 20 lat na schizofrenię paranoidalną artysta permanentnie głodził się i przeprowadzał dotkliwe eksperymenty na własnym ciele. Na zaprezentowanych fotografiach – w sferze czysto przedstawieniowej – jego wychudzone i zmaltretowane ciało w gestach, pozach i mimice upodobniło się do korpusu świętych męczenników, w których obfituje barokowa tradycja hiszpańskiego malarstwa (José de Ribera, *Męczeństwo św. Filipa,* 1639; Francisco de Zurbarán, *Św. Serapion*, 1628; El Greco, *Św. Sebastian*, 1581).

Ten rodzaj transgresji i napięcia nie jest natomiast obecny w sztuce stroniącej od tak rozumianej cielesnej „idolatrii". Wyrazem wątpliwości, a niewątpliwie także ironii kierowanej w stronę artystów eksponujących nadekspresyjność, była m.in. słynna i – *nomen omen* – autoportretowa praca Roberta Morrisa *I-Box* (1962), w której nagi i uśmiechnięty artysta wyłania się z wielkiej skrzyni w kształcie litery „I" (oznaczającej w języku angielskim „Ja"). Poza oczywistym nawiązaniem do języka poezji konkretnej, dzieło to bez wątpienia stanowiło ustawienie pewnej linii demarkacyjnej, oddzielającej sztukę ekspresjonizmu abstrakcyjnego od minimalizmu (nieco podobnie, jak miało to miejsce w przypadku Rauschenberga, który wymazawszy rysunek de Kooninga, zdawał się obwieszczać powrót sztuki przedmiotowej i figuratywnej).

Innym niesłusznie zapoznanym dziełem, zrealizowanym w krytycznej i sarkastycznej manierze, były *Videomasochizmy* (1989) Józefa Robakowskiego. W pracy tej, wykonanej w konwencji performansu dokamerowego, łódzki artysta symulował tortury i samookaleczenia akcjonistów, stosując w tym celu podręczne domowe narzędzia. Robakowski, który był zawsze artystą wyjątkowo zdystansowanym i sceptycznym wobec tożsamościowych mitów modernizmu, w autorskim tekście *Magia zwierciadła* (1993) odnosi się do nich *expressis verbis* i nie pozostawia żadnych złudzeń, dowodząc, że „Zwierciadlane odbicie idealnie nadaje się do uprawiania «własnej sztuki» – błaznujemy, więc wypowiadamy przed nim jakieś absurdalne teksty, stroimy głupie miny i banalne gesty. [...] Dzięki zwierciadłu

możemy stać się «artystami» w każdej chwili, wystarczy jedynie przywołać tajemniczą relację człowieka z jego odbiciem – alter ego"[35].

Estetyczna powściągliwość była także domeną postawy Andy'ego Warhola. W jego przypadku – trzeba zaznaczyć – jest to cokolwiek przewrotna i ambiwalentna rezerwa, gdyż artysta ten pozostawił po sobie wyjątkowo sporo autoportretów i mass-medialnych obrazów. Hal Foster w poświęconym mu tekście *Andy Paperback* twierdzi wręcz, że wizerunek Warhola „czasem jest odbierany jako jego najważniejsze dzieło: Warhol jako widmowe centrum błyszczącej sceny, rodzaj pustego *Gesamtkunstwerk* we własnej osobie"[36]. Z kolei Anna Markowska – za Victorem Stoichita – zwraca uwagę na bardzo interesującą serigrafię artysty pt. *The Shadow* (*Cień*, 1981), gdzie widzimy „przełożoną na język graficzny fotografię z patrzącym wprost na widza artystą; jednak większą część grafiki zajmuje rozlewający się niczym niesforna plama szary cień – powtórzenie wizerunku, które jednocześnie odsłania całkowitą niespójność i różnicę. Zarówno tytuł, jak i sam obraz graficzny, umożliwiają nam – jak pisze Stoichita – wejrzenie w złożony związek ze swoim drugim ja. Ta podwójność nie ma związku z dialektyką oryginał/kopia, choć jednocześnie sam artysta uważał obraz bardziej rzeczywisty od samej rzeczywistości. Ostatecznie poprzez antynomię cienia i twarzy udało się Warholowi ukazać proces wywoływania samego siebie, a więc autoportret i scenariusz produkcji jednocześnie"[37]. Być może też Warholowski *Cień* był inspirowany fotografią (własnego) cienia wykonaną przez Picassa w 1927 r. oraz późniejszym jego obrazem olejnym *Cień* z 1953 r.

Analogiczna rezerwa i dekonstrukcja „Ja" oraz użytego medium przypisana jest omawianemu już przeze mnie wcześniej cyklowi *Untitled Film Stills* Cindy Sherman, gdzie autorka inscenizuje sytuacje, konwencje i strategie wyłaniania się podmiotu, podważając jednocześnie jego niepowtarzalność i indywidualność. Jednak w kolejnych, powstałych w późnych latach 80. fotografiach artystka posłużyła się pojęciem *history portraits* w odniesieniu do malarskich wzorców z przeszłości – np. malarstwa renesansowego czy obrazów Rubensa. Ten sam model postępowania możemy także spotkać u Hiroshi Sugimoto w *Jane Seymour* (1999) z cyklu *Portrety*, w których artysta wykorzystuje zdjęcia wykonane w gabinecie figur woskowych Madame Tussaud.

Podobne rozwiązania estetyczne i konceptualne, chociaż już w zdecydowanie bardziej przerysowanej, postmodernej manierze, stosuje

35 J. Robakowski, *Magia zwierciadła*, [w:] *Józef Robakowski. Vital-Video*, Muzeum Narodowe, Poznań 1993, s. 44.

36 H. Foster, *Andy Paperback*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne" nr 10, 2003, s. 8.

37 A. Markowska, *Intruzje i manipulacje. Problem powtórzenia w grafice Barnetta Newmana i Andy'ego Warhola*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 134–135.

w swoich projektach autoportretowych japoński artysta – Yasumasa Morimura. Jego cykl – *Self-Portrait – After...* (*Greta Garbo, Marilyn Monroe, Sylvia Kristel, Brigitte Bardot, Liza Minelli, Audrey Hepburn*) z 1996 r. czy też *A Requiem. Theater of Creativity – Self-portrait as...* (*Jackson Pollock, Yves Klein, Pablo Picasso, Marcel Duchamp*) z 2010 r. – jest w całości autoportretowy, mimo że Morimura wciela się w nim postacie znane ze świata sztuki i polityki.

Ciekawym i zdecydowanie ponowoczesnym przykładem autoportretu jest tzw. *selfie*, fotografia wykonana przez samego siebie za pośrednictwem smartfona bądź internetowej kamery. Najbardziej spektakularnym selfie jest bez wątpienia zdjęcie japońskiego astronauty, Aki Hoshide, który uwiecznił siebie na statku kosmicznym. Jednak „jak na ironię – co doskonale punktuje Nicholas Mirzoeff – na obrazie tym giną wszelkie ślady jego indywidualności czy osobowości, ponieważ lustrzana powłoka hełmu pokazuje wyłącznie to, na co on sam patrzy – Międzynarodową Stację Kosmiczną oraz znajdującą się pod nią Ziemię”[38].

Na koniec warto wspomnieć o autoportrecie widza, który stał się elementem dzieła Davida Rokeby'ego pt. *Echoing Narcissus* z 1987. Jest to, jak pisze Roman Bromboszcz, „obiekt rzeźbiarski [...] przypominający studnię, przy czym [...] posiada płytkie dno, a na jego powierzchni znajduje się lustro, w którym można zobaczyć własną twarz. [...] na szczycie umieszczono mikrofon [...] i oprogramowanie, które umożliwia zbieranie dźwięków z otoczenia. Dźwięku te są przetwarzane i emitowane wewnątrz studni”[39].

W prowadzonej przez artystów grze odbić autoportret jest ustawicznie ponawianą i ciągle dezawuowaną figurą, ale bez metafory i alegorii nie sposób sobie wyobrazić sztuki, jaką znamy. Wszyscy żyjemy w Imperium Znaku. W kulturze Zachodzie – jak pisze Roland Barthes – „lustro jest przedmiotem całkowicie narcystycznym: człowiek myśli o lustrze jako o przedmiocie, w którym się przegląda; na Wschodzie jednak, jak się wydaje, lustro jest puste; jest symbolem pustki symboli («*Duch człowieka doskonałego*, mówi mistrz Tao, *jest jak lustro. Niczego nie chwyta i niczego nie odrzuca. Przyjmuje, ale nie zachowuje*»). Lustro jedynie chwyta inne lustra, i to nieskończone odbicie samo jest pustką (którą, jak wiadomo, jest forma)”[40].

38 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Kraków – Warszawa 2016, s. 23

39 R. Bromboszcz, n-cha(n)t (2001) David Rokeby, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, dz. cyt., s. 122

40 R. Barthes, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999, s. 139–140.





Hannah Wilke, *Intra-Venus (Seria #6)*, 1992, wydruk cyfrowy

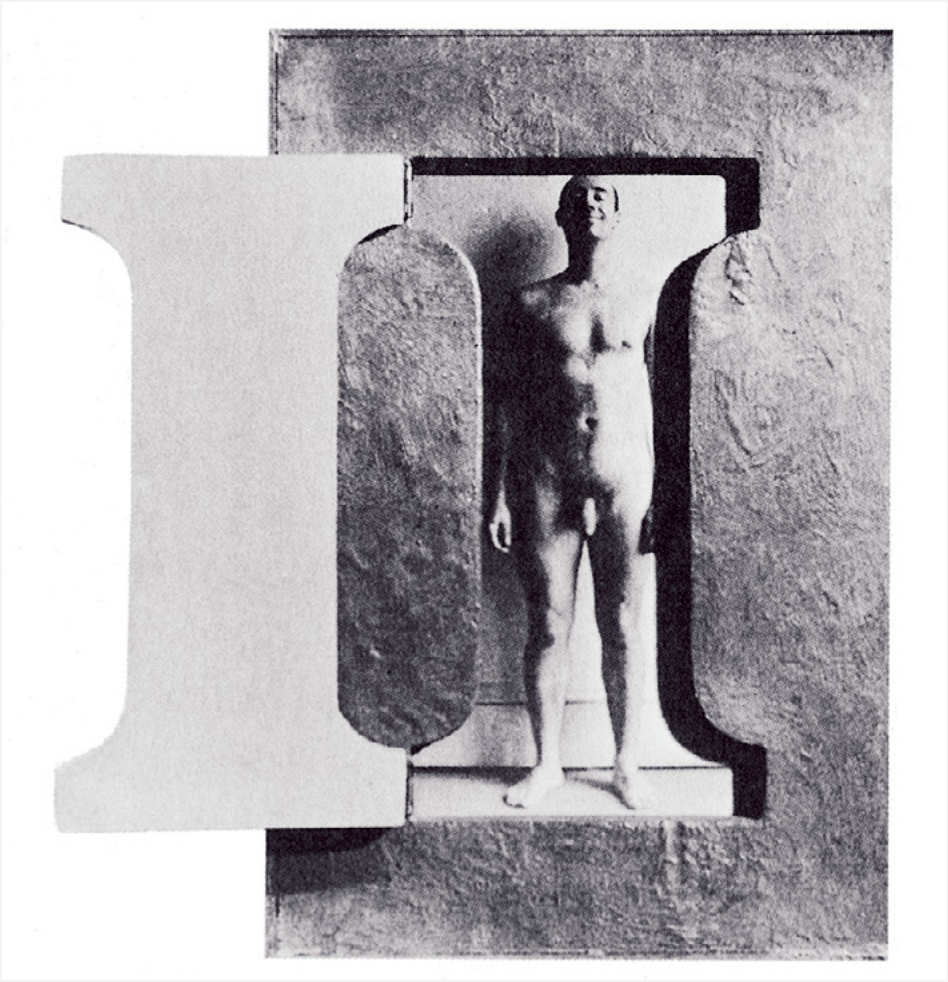
www.artsy.net/artwork/hannah-wilke-intra-venus-series-number-6-february-19-1992

Józef Robakowski, *Moje videomasochizmy*, kadr wideo, 1989



Marc Quinn, *Self*, 1991,
cykl *Self-portraits*,
krew, silikon, 1991

marcquinn.com/artworks/single/self-1991



Robert Morris, *I-Box*,
technika mieszana, 1962

pl.pinterest.com/pin/504966176944206823/



Francesca Woodman, *Self-Portrait Talking to Vince*, fotografia, ok. 1975–1978

pl.pinterest.com/pin/8303580535343574/



Zofia Kulik, *Autoportret z Pałacem*,
fotografia, 1990

2. „Pisanie" podmiotu *abjectem*.

W ostatnich książkach Zygmunta Freuda, a zwłaszcza w *Kulturze jako źródle cierpień*[41], wiedeński psychoanalityk formułuje tezę, że konstytuowanie się kultury w obrębie pierwotnych ludzkich społeczności było w dużej mierze zdeterminowane przyjęciem postawy pionowej przez człowieka. Reorientacja ta miała – miała według niego – spowodować przeniesienie punktu ciężkości ze sfery analnej na postrzeżeniową i tym samym uprzywilejować ludzki wzrok oraz sferę widzenia, a w dalszej kolejności ujawnić i zaktywizować mechanizm wypierania wszystkiego, co związane jest ze sferą analną (w tym – cielesność i jej fizjologię). Cały wymieniony tu łańcuch przyczynowo-skutkowy legł u etiologii i – w konsekwencji – rekonfiguracji generowanych przez człowieka strategii kulturowych. Uwzględniając tę freudowską interpretację, wertykalizm można zatem synonimicznie postrzegać jako odpowiednik wizualności, której podłoże ma genealogię cielesną. Stąd też amerykańska krytyczka, Rosalind Krauss, w książce *The Optical Unconscious* (1994) dowodziła, że widzenie jest „projekcją pożądania" (*desire-in-vision*). Tak rozumiany wertykalizm okazał się niezwykle przydatny przy analizie *action painting* i *drip painting* Jacksona Pollocka, jako egzemplum *optical unconscious*[42].

Oczywiście – nie jestem moim celem zawężenie hermeneutycznego koła do zaledwie jednego arbitralnego przykładu, bowiem – w istocie – zjawisko wizualności i wertykalizmu odnosi się do całej kultury, w której referuje ono topikę sublimującą przedmioty wyparcia, czy – jak to określiła Julia Kristeva – sferę abiektalną. Jak już wcześniej pisałem[43] – abiektalność jest fantazmatycznym obszarem, zajmowanym przez to, co jednostka (oraz społeczność) odrzuca, mimo że jest ona *de facto* zakładnikiem tego, co rozgrywa się niejako na jej granicy; *abject* z jednej strony jest immanentnie intymny (dotyka tego, co wewnętrzne, pierwotne), z drugiej zaś – pozostaje obcy (zewnętrzny, wtórny). Konstytuowanie się podmiotowości i tożsamości jest więc zawsze uwarunkowane ujawnianiem się abjectu; nie może więc dziwić, że domena ta znalazła się także w centrum zainteresowania sztuki, filmu oraz literatury.

Dwie ostatnie dekady xx w. są – pod tym względem – okresem symptomatycznym, gdyż w tym czasie dało się zaobserwować wyjątkowo intensywne konstatowanie w kulturze problematyki abjectu, jako fundamentalnego obszaru dla re- i konfigurowania się artystycznego podmiotu,

41 Zob. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, dz. cyt..

42 Zob. R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge 1994, s. 293–294.

43 Więcej o problematyce abjectu piszę w rozdziale: III 3 Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości.

który po latach milczenia, „zasłonięcia" i/lub nieobecności ponownie zwraca się do sfery ukrywanych, wypartych czy zdegradowanych toposów abiektalności. Ich otwarta artykulacja budzi często społeczny opór, ponieważ procedura sztuki abiektalnej – jak zauważa Paweł Leszkowicz – generalnie opiera się na „na kreowaniu przedmiotów i przedstawień brudu i obsceniczności, które naruszają, kwestionują oraz uwidadaczniają restrykcyjne normy i tabu dotyczące: ciała, płci, seksualności i rasy. Do konwencjonalnego repertuaru abject art należą fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, seksualnych organów i ekskrementów oraz wszelkie organiczne i industrialne materiały w stanie gnicia, rozkładu i rozpadu. Istota tej sztuki – to uwolnienie fizycznych i psychicznych popędów, fobii, obsesji i traum oraz wprowadzenie w artystyczny obszar aktu desublimacji, który podważa totalitarne, homogeniczne i represjonujące koncepcje kultury i tożsamości"[44].

I rzeczywiście – sztuka abject art penetruje strefy z reguły skrywane czy maskowane w obszarze Realnego, obrazując bądź kontekstualnie przywołując przedstawienia krwi, spermy, wymiocin, ekskrementów, cielesnych szczątków oraz inną materię organiczną, która w niektórych okolicznościach może wywoływać lęk, budzić niepokój czy wręcz obrzydzenie. W tej estetycznej narracji jednym z najczęściej (i historycznie najwcześniej) eksploatowanych przez sztukę motywów abiektalnych jest bez wątpienia krew. Artyści świadomie czerpią z jej symbolicznego potencjału i stosują ją jako metaforyczny surogat. Jednak konotowana przez krew symbolika (życie, śmierć, ofiara, męczeństwo, odkupienie, odrodzenie) dziś okazuje się już być znaczeniowo wyczerpana bądź też niesie z sobą przeciwstawne asocjacje, stąd topika ta zazwyczaj jest rekontekstualizowana in situ, w konkretnym czasie i przestrzeni, lub też artyści decydują się na zerwanie z wymogiem *mimesis*, co ma miejsce zwłaszcza w sztuce akcyjnej.

W tym ostatnim przypadku na artyście spoczywa szczególna odpowiedzialność – czym innym jest bowiem sytuacja, gdy ofiara krwi jest powiązana z ofiarowaniem własnej cielesności (np. u Mariny Abramović), czym innym zaś kupczenie krwią (np. u Hermanna Nitscha), co napotyka na zrozumiały opór i konsternację. Niestety, teatr misteryjno-orgiastyczny Nitscha w swoim obecnym kształcie odszedł od niegdysiejszych dionizyjskich korzeni i stał się przede wszystkim dochodowym bussinesem. Zarzut ten w oczywisty sposób nie dotyczy przytłaczającej większości performerów, którzy w swojej twórczości odrzucają merkantylne motywacje. Dowodzi tego m.in. twórczość Any Mendiety (*Untitled, Self portrait with Blood*, 1973; *Mutilated Body on Landscape*, 1973), Mike'a Parr'a (*Push*

44 P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, dz. cyt., s. 234–235.

tacks into your leg until a line of tacks is made up your leg, 1973), Mariny Abramović (*Thomas Lips*, 1975) czy Zbigniewa Warpechowskiego (*Champion of Golgotha*, 1978).

Poza praktyką *stricte* performatywną krew jest przez artystów „użytkowana" również jako rodzaj pisma posiadającego określoną składnię, strukturę, genealogię i potencjał. Może zatem być elementem poszukiwań formalnych i estetycznych (Jarosław Kozłowski, *bez tytułu*, 1966; Gerhard Richter, *Mirror, Blood Red*, 1991; Andres Serrano, *Bloodstream*,1987), posiadać odniesienia judeochrześcijańskie (Andres Serrano, *Red Po*pe, 1990; Bettina Rheims, *The Crown of Thorns*, 1998), mieć podłoże metaartystyczne (Carolee Schneemann, *Hand Heart for Ana Mendieta* 1986; Andres Serrano, *Milk and Blood*, 1986), biograficzne (Rebecca Horn, *Lola* 1987–1997, *High moon*, 1991; Hanna Nowicka, *Inicjacja*, 2002) czy nawet polityczne (Christoph Draeger, *Black September*, 2002).

W ostatnich latach krew bywała wiodącym medium i lejtmotywem twórczości Andresa Serrano oraz Bogny Burskiej. U amerykańskiego artysty – poza już wymienionymi dziełami – na uwagę zasługuje jeszcze kilka innych prac, w których z wielką siłą odznacza się ich transgresyjny, antropologiczny i właśnie abiektalny charakter. *Blood Cross* (1985) to forma z pleksiglasu wypełniona kilkoma litrami krowiej krwi. Konstrukcja krzyża i okalające go niebo kojarzą się z tysiącami podobnych przedstawień ukrzyżowania na górze Golgota, które – sprzedawane w sklepach z dewocjonaliami – zainspirowały artystę do rozwinięcia tego tematu (pracą zrealizowaną w podobnym duchu jest *Crucifixion* z 1987 r.). Należy też dodać, że zastosowane przez Serrano ingredienty – mleko i krew w *Milk and Blood* – a także krew menstruacyjna – w *Red River* (1989) – poprzez niemal namacalne przywołanie kobiecej cielesności są bez wątpienia naruszeniem kardynalnego tabu maskulinistycznej kultury (o czym pisze Lucy Lippard[45] w eseju poświęconym Serrano).

Bogna Burska wybrała zdecydowanie inną strategię obrazowania. Jej sztuka to raczej opowieść o przygodach ciała i podmiotu, których dramaturgia często jest wpisana w określoną przestrzeń. Stąd można jej twórczość interpretować jako kolekcję krwawych (acz malarskich) gestów oraz wizualny tekst i narrację (o) pamięci architektury (*Bez tytułu*, instalacja, Galeria Biała Lublin, 2002 oraz *Witraże* w Kościele Mariawitów, Pogorzel, 2002). W przypadku realizacji lubelskiej artykulacja abjectu nie służy demaskacji ani eskalacji agresji. Krew ujawnia tu pełne spektrum konotacji – od przemocy w rodzinie, przez seksualne wykorzystanie, na wątku dojrzewania skończywszy. Domniemana defloracja dotyczy zarówno

45 L. Lippard, *Andres Serrano: the Spirit and the Letter*, [w:] „Art in America", 1990, April, s. 13.

architektury, jak i tożsamości. Nie możemy jednak jednoznacznie odpowiedzieć czy chodzi tu o ranę w architekturze (i tożsamości) czy o architekturę (i o tożsamość) rany? Wszystko odbywa się w magicznej przestrzeni 'pomiędzy' (prawdą i zmyśleniem, ciałem i cielesnością), będącą fundamentem i trampoliną dramatu... Z kolei *Książka* (2004) Burskiej to cykl 24 fotografii konstruujących sieć kontrapunktów, które możemy postrzegać jako dialektykę *sacrum* (niebo) i *profanum* (krew). Światło jest tu swoistym pomostem – osią łączącą i przenikającą dwa światy, jak 'słowo', które wiąże niebo i piekło w *Biblii Pauperum*[46].

Kolejnym, choć niezwykle rzadko reprezentowanym, komponentem abject art jest męska sperma. Pośród sporadycznych odniesień do tego tematu na wyróżnienie zasługuje projekt instalacji malarskiej amerykańskiego postkonceptualisty Scotta Kildalla pt. *Sperm Art* (2010), znana rzeźba Takashiego Murakamiego, przedstawiająca tryskającego spermą mężczyznę (*My Lonesome Cowboy*, 1998), a także wizualne sugestie spermy u Maurycego Gomulickiego w fotografii *Cream Pie* (2006). Na tym tle znamiennym wyjątkiem jest cykl filmowy Matthew Barneya *Cremaster* (1994–2002), gdzie już sam tytuł, odnoszący się do mięśnia podtrzymującego męskie jądra, zdecydowanie konotuje ten obszar uwagi, zwłaszcza, że jest on poparty aluzjami do cyklu rozwojowego męskiego embriona i konstytuowania się jego cech płciowych. Trzeba także przypomnieć, że istnieje w krytyce postfeministycznej narracja dekonstruująca w tym właśnie abiektalnym kontekście całą dojrzałą twórczość malarską Jacksona Pollocka. Posługuje się ona, co nie jest tu bez znaczenia, freudowską wykładnią, według której sztuka tego artysty była aktywnością sublimującą, zaś sam (wertykalnie usytuowany na płótnie) artysta miał w ramach męskiej psychodramy dokonywać aktu seksualnego *drippingu*, czego efektem są takie kompozycje, jak m.in. *Number 1* (*Lavender Mist*, 1950) czy *Autumn Rhythm* (1950).

Charakterystyczne dla powojennej Europy egzystencjalne zwątpienie i alienacja jednostki znalazły swoją reprezentację w kulturze m.in. dzięki popularności kultowej powieści Jean-Paula Sartre'a *Mdłości* (1938). Wyrażona w niej repulsja czy odraza wobec istnienia skażonego „nadmiarem" stała się na kartach książki odruchem wywołującym zarazem reakcję emocjonalną (wstręt), jak i cielesną (torsje). Obrazowo opisana przez autora *Bytu i Nicości* kondycja człowieka to „podmiotowość, która się uprzedmiotawia"[47]. Zwykle reperkusją takiego stanu odczuwania świata jest trauma, melancholia bądź spazmy, co zresztą stało się udziałem

46 Akapit poświęcony twórczości Bogny Burskiej jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Niebezpieczne związki krwi*, [w:] „Arteon" 2006 nr 10.

47 J-P. Sartre, *Critique of dialectical reason, vol. I: Theory of practical ensembles*, Verso Books, London – New York 1991, s. 85–86.

uprzedmiotowionych podmiotów zreprezentowanych przez Cindy Sherman w jej pracach tworzonych w ramach cyklu *Untitled Film Stills*. Pośród nich szczególnie jedna fotografia – *Untitled # 175* (1987) – porusza wspomniane rejestry i wywołuje rzeczywiście dramatyczne odczucia. Na zdjęciu widzimy ziemię wyścielaną organicznymi szczątkami, wyciśniętym z tubki balsamem do opalania i wymiocinami, a pośród nich porzucone okulary przeciwsłoneczne, w których szkle odbija się wizerunek twarzy kobiety z ustami otwartymi do krzyku. Bardzo podobną tematycznie i estetycznie pracą jest *Untitled # 150* (1985), gdzie również przedstawiona jest leżąca kobieta z warstwą płynów ustrojowych pokrywających jej twarz. W obu tych przypadkach abject przenika z zewnątrz do wewnątrz, a zatem jakby – być może – jego pojawienie się było konsekwencją wcześniejszej agresji (na przykład gwałtu lub aktu mizoginizmu) i w efekcie to sam podmiot właśnie staje się w nich abjectem.

Innym zobrazowaniem tej topiki jest klasyczny już performans Paula McCarthy'ego *Class Fool* z 1976 r., podczas którego artysta na University of California w San Diego pokrywał swoje ciało keczupem, wydalał lalkę Barbie i wymiotował na salę tak długo, aż publiczność nie była już w stanie znieść jego wystąpienia. Oczywistym kontekstem tej akcji była wszechobecna narracja konsumpcjonizmu w świecie kapitalizmu. W nawiązaniu do działalności McCarthy'ego, ale również pism Julii Kristevej, nowojorski artysta, Patrick Rowe, w latach 2006–2007 wykonał serię autotematycznych litografii pt. *Vomit Etch Series*, gdzie zastąpił farbę drukarską własnymi wymiocinami.

Zupełnie inną metodę obrał Martin Creed w cyklu prac wideo *Work No. 610 (Sick Film)* (2006). Brytyjski laureat nagrody Turnera (2001) zaangażował jako wykonawców 6 kobiet i 4 mężczyzn. W zaprezentowanej przezeń instalacji wideo widzimy na poszczególnych filmach rozlokowane centralnie w pustej, aseptycznej przestrzeni postacie; są to samotni, wymiotujący ludzie, co – według artysty – miało ukazywać „paranoję" współczesnego świata, wykluczającego z przestrzeni widzialności jednostkę, nawet wówczas, gdy nie formułuje ona jakichkolwiek postulatów ideologicznych i ogranicza się jedynie do repetytywnych, fizjologicznych i immanentnie egzystencji przypisanych aktywności.

Historia obrazowania i (re)prezentowania ekskrementów jako abjectu sięga czasów – co najmniej – de Sade'a, który jakkolwiek był rzecznikiem radykalnej wolności oraz transgresji, to jednak w jego dziele literackim – jak zauważa Roland Barthes – „składnia, kompozycja [...] zastępuje tworzenie"[48], gdyż w zamierzeniu de Sade'a chodziło przede wszystkim o stworzenie systemu o określonej strukturze, syntaksie i semantyce.

48 R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, KR, Warszawa 1996, s. 6.

Na tak rozumianą wieloaspektowość twórczości autora *Filozofii w buduarze* zwróciło uwagę wielu badaczy, żeby tylko wymienić Lacana (*Kant avec de Sade*, 1963), Susan Sontag (*The Pornographic Imagination*, 1967), a także Maxa Horkheimera i Theodora Adorno, którzy poświęcili mu jeden z rozdziałów *Dialektyki oświecenia* (1947). Niezależnie od tego – osobne i często później komentowane studia nad spuścizną de Sade'a wyszły spod pióra Pierre'a Klossowskiego (*Sade mój bliźni*, 1947) oraz Georgesa Bataille'a (*Literatura a zło: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, 1957). Bataille, co dość znamienne, kiedy po raz pierwszy opublikował w 1928 r. swoją mikropowieść *Historia oka*, wydał ją pod pseudonimem Lord Auch (Pan Sraczy). Główna bohaterka tej prozy dopuszcza się rozlicznych przekroczeń kulturowego tabu i desakralizacji symboliki chrześcijańskiej (m.in. używając w tym celu spermy oraz moczu). W edycjach późniejszych *Historia oka* była ilustrowana rysunkami Hansa Bellmera.

Czynności bądź motywy defekacyjne stały się też przedmiotem krytyki kulturowej prowadzonej przez gro wybitnych reżyserów kontestujących kino popularne. Na uwagę zasługuje tu szczególnie dorobek Luisa Buñuela. W *Złotym wieku* (1930) unurzani w błocie kochankowie podczas seksu wydają odgłosy budzące skojarzenia z defekacją. Z kolei w późniejszym *Aniele zagłady* (1962) – podobnie jak w *Wielkim żarciu* (1973) Marco Ferreriego – grupa znajomych wyzbywa się wszelkich ograniczeń, oddając kopulacji pośród resztek jedzenia, zwłok i ekskrementów. Jednak najbardziej radykalnym obrazem pozostaje bezsprzecznie *Salo, czyli 120 dni Sodomy* (1975), wyreżyserowane przez Piera Paolo Pasoliniego. Film ten opowiada historię czterech faszystowskich dygnitarzy, którzy w założonej przez Mussoliniego w Salò Włoskiej Republiki Socjalnej (w latach 1943–1945) mieli dopuszczać się wielodniowych orgii, tortur, gwałtów i mordów na uprowadzonej grupie ludzi. Pasolini podzielił film na sekwencje, odwołujące się tytułami do *Boskiej Komedii* Dantego (*W kręgu manii*, *W kręgu gówna*, *W kręgu krwi*), i naturalistycznie zobrazował akty przemocy, ilustrując je m.in. scenami przymuszania uczestników orgii do zjadania swoich ekskrementów.

W sztukach wizualnych najbardziej skrajnym przejawem pochodnych ekscesów było wystąpienie akcjonistów wiedeńskich *Sztuka i rewolucja* (*Kunst und Revolution*, 1968)[49], w którym wystąpili m.in. Otto Muehl, Peter Weibel i Günter Brus. Ten ostatni podczas wspomnianej akcji wypił własny mocz, oddał kał na ziemię, zaśpiewał hymn Austrii, rozsmarował fekalia na ciele, wsadził palec do gardła i zwymiotował.

49 Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcjoniści wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów.

Na antypodach tej wiedeńskiej narracji należałoby umieścić akcję Piero Manzoniego, który wyciągając konsekwencje z inkorporacji do obszaru sztuki ready-made przez Marcela Duchampa, zapuszkował swoje odchody w ramach akcji *Merda d'artista* (*Gówno artysty*, 1961) – podobnie jak rok wcześniej uczynił z pracą *Fiato d'Artista* (*Oddech artysty*). Puszki z fekaliami, opatrzone tytułami w czterech językach, Manzoni sprzedawał w cenie złota... Równie metaartystyczne konotacje pojawiają się w niektórych performansach Paula McCarthy'ego – np. podczas *Shit Face Painting* (1974) artysta, umazany w brązowej farbie, wił się na rozciągniętym płótnie, pozostawiając odciśnięte ślady swojego ciała, co było ewidentnym, acz ironicznym, nawiązaniem do *action painting* Jacksona Pollocka.

W późniejszym o 30 lat performansie Mike'a Kelleya *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* (*Nostalgiczny opis niewinności dzieciństwa*, 1990) pojawia się naga para – mężczyzna i kobieta, których ciała pokryte są substancją przypominającą ekskrementy; oboje siedzą w kucki pośród zabawek i zachowują się infantylnie jak dzieci. Kelley wyjaśniał później w wywiadzie, że interesuje go fenomen społecznej „nostalgizacji" przeszłości i towarzyszący jej brak usytuowania się w teraźniejszości, stąd wykonawcy jego performansu nie tworzą „metafory dzieciństwa, ale coś, co uczynili dorośli [...] może nawet w minionym tygodniu..."[50].

Problematyka relacyjności pokoleń jest również jednym z tematów filmu wideo Alicji Żebrowskiej pt. *Z matką* (1993–1994), w którym widzimy jak artystka, odwrócona plecami do widza, kuca i oddaje kał. Oczywisty tu aspekt abiektalny (zaprezentowana nieczystość) jest – jak się wydaje – materializacją tytułu, który przywołuje z teorii Kristevej semiotyczne podłoże relacji z matką. Można zatem domniemywać, że praca Żebrowskiej jest pełna ambiwalencji, gdyż jest jednocześnie próbą przywrócenia utraconej jedności, a zarazem wyparciem tego, co symboliczne.

Do podobnego abiektalnego dyskursu można zaliczyć rzeźby amerykańskiej artystki, Kiki Smith – *Pee Body* oraz *Tale*, obie z 1992 r. – w których defekacja i oddawanie moczu są wprzęgnięte w szerszą egzystencjalną i ewidentnie neurotyczną narrację. Z kolei w pracach powstałych na przełomie minionego i obecnego tysiąclecia, którym towarzyszy podobna topika, ujawnia się coraz więcej komponentów sytuujących te dzieła w kontekście kontestacji mainstreamowej kultury establishmentu i świata polityki, czemu wyraz dają m.in. Gilbert & George (*Shity naked human world*, 1994; *Clean me*, 2004), Martin Creed (*Work No. 660 (Shit Film*, 2006) czy Chris Ofili, niekiedy w malarstwie posługujący się końskim łajnem (*The Holy Virgin Mary*,1998; *No Woman No Cry*, 1998; *The*

50 *John Miller w rozmowie z Mike'iem Kelley*, [w:] *Mike Kelley*, (red.) W. S. Bartman, M. Barosh, A.R.T. Press, Los Angeles 1992, cyt. za: http://bombmagazine.org/article/1502/ (dostęp: lipiec 2017)

Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars, 1998; *The Upper Room*, 2002).

Historia obrazowania motywów i zwyczajów urynalnych jest zapewne – co najmniej – tak zamierzchła jak kultura antyczna. W xx w. do inicjatorów tej narracji należał Charles Demut, autor akwarel *Three Sailors Urinating* oraz *Two Men Urinating* (ok. 1930)[51]. W okresie powojennym przedmiotem swoistych mitologii stały się zwyczaje urynalne Jacksona Pollocka[52], który miał rzekomo oddać mocz do kominka podczas przyjęcia organizowanego przez jego zamożną patronkę i sponsorkę, Peggy Guggenheim. Epizod ten znalazł się też w filmie *Pollock* w reżyserii Eda Harrisa (2000).

Równie manifestacyjnego, choć w zamierzeniu autotematycznego, gestu dokonał słynący z prowokacji amerykański artysta, David Hammons. Podczas jednego ze swoich wystąpień wysikał się on na minimalistyczną rzeźbę Richarda Serry, ulokowaną na Dolnym Manhattanie, co miało stanowić akt protestu przeciwko prymatowi sztuki formalistycznej. Hammons został wówczas aresztowany, ale fotografie powstałe podczas jego performansu, zatytułowane *Pissed Off* (1981), weszły później do kolekcji nowojorskiej MOM-y. Podobne kontrowersje miały miejsce w przypadku prac klasyka współczesnej fotografii, Roberta Mapplethorpe'a, którego cykl *Jim and Tom, Sausalito* (1977) przedstawiał mężczyznę oddającego mocz do ust seksualnego partnera. Z kolei Andy Warhol w latach 1977–1978 zrealizował serię obrazów *The Oxidation* (tzw. *Piss Paintings*), których procedura realizacji w pewnej części opierała się na obsikaniu moczem pokrytych miedzianą powłoką płócien. Artysta w tamtym okresie – jak pisze Anna Markowska za Rosalind Krauss – „zaczął powiązywanie horyzontalności z niskością skatologiczną w serii *piss painting*", a w pracach tych „uryna przyjaciół artysty wykonywała znaki podobne do techniki drippingu. Jak przyznaje Krauss było to odkodowanie *machismo* wokół abstrakcyjnego ekspresjonizmu i falliczna wertykalność została zastąpiona przez homoerotyczną wymowę"[53].

Jedną z najbardziej kontrowersyjnych i komentowanych prac w ostatnich latach była wielkoformatowa fotografia *Piss Christ* Andresa Serrano (1987), na której artysta przedstawił krzyż zanurzony w urynie. Naruszenie przez Serrano fundamentalnego symbolu chrześcijaństwa zostało

51 Ikonografię sztuki XX w., która dokumentuje tę problematykę, można znaleźć też w tekście Christophera Chapmana *Piss art: Images of urination in 20th century art*. [w:] http://ensemble.va.com.au/array/chap_00.html (dostęp: lipiec 2017).

52 Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji.

53 A. Markowska, *Horyzontalność: Paul McCarthy i inni*, w: tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 158.

natychmiast okrzyknięte jako akt bluźnierstwa, mimo że sam artysta w licznych wypowiedziach przekonywał, że jest wierzący, i dowodził, iż w swojej pracy odnosił się jedynie do języka konsumeryzmu, obecnego w handlu dewocjonaliami, i epatowania nimi zarówno przez wiernych jak i instytucję kościoła katolickiego, co – według Serrano – zafałszowuje autentyczną religijność.

Topika urynalna może być także wpisana w konstytuowane przez artystów „teksty" miłości i/lub pożądania, czego egzemplifikacje znajdziemy w dziełach Helen Chadwick oraz Sophie Calle. W przypadku Chadwick są to zgrupowane, niezwykle estetyczne rzeźby – *Piss Flower* (1991–1992) – które powstały w efekcie oddania (na mrozie) moczu artystki oraz jej męża, Davida Notariusa, na specjalnie przygotowane formy. Z kolei *Le Divorce* (*Rozwód*, 1994) Sophie Calle to projekt opowiadający historię intymnego związku, w którym kobieta podtrzymywała mężczyźnie członek podczas sikania, a kiedy w końcu para zdecydowała się na rozejście, kobieta postanowiła zakończyć ów proceder pamiątkową fotografią przedstawiającą ich fizjologiczną i erotyczną zażyłość.

Sfera, związana z abiektalnością ludzkich wydzielin, jest immanentnie przypisana nie tylko cielesności, ale i emocjonalności. Louise Bourgeois na weneckim biennale zaprezentowała instalację pt. *Precious Liquids* (*Drogocenne ciecze*, 1992), składającą się z wielkiej komory wypełnionej szklanymi pojemnikami, które wypełnione były spermą, moczem, krwią, śliną oraz łzami. W jednym z wywiadów wyjaśniła, że „mamy tutaj do czynienia z funkcjami organizmu; kiedy jesteśmy pełni napięcia, nasze mięśnie są napięte, a kiedy one odpoczywają i opada napięcie, uwalnia się ciecz. Intensywne emocje przeradzają się w fizyczną ciecz – drogocenną ciecz. [...] Wszystko więc polega na pozostawaniu w bliskości z tymi ciekнącymi cieczami"[54].

Polskim odpowiednikiem i jednocześnie zdecydowanie popkulturową wersją tego motywu jest dzieło Joanny Rajkowskiej pt. *Satysfakcja gwarantowana* (2000), które autorka zaprezentowała w formie zapuszkowanych napojów gazowanych, faktycznie zawierających jej płynny ustrojowe, i sprzedawanych przez samą artystkę.

Osobnym obszarem artykułowania problematyki abjectu są realizacje artystyczne, w których artyści wykorzystują bądź kontekstualnie przywołują rozczłonkowane kończyny, szczątki albo wydzieliny zarówno ludzkie, jak podchodzące od zwierząt lub też nieznanego pochodzenia. Ten typ praktyki pojawia się już u surrealistów, którzy często w swoich dziełach dokonywali rozczłonkowania i fragmentacji obrazowanych podmiotów.

54 *Mortal elements. Pat Steir, interview with artist Louise Bourgeois*, cyt. za: https://artnewsonline.wordpress.com/2008/03/10/mortal-elements-interview-with-artist-louise-bourgeois/ (dostęp: lipiec 2017)

Egzemplifikację tej procedury spotykamy m.in. u René Magritte'a (*Sztuka symetryczna*, 1928), Óscara Domínguеza (*Portret pianisty*, 1933), Hansa Bellmera (*Lalka*, 1936), Rolanda Penrose'a (*Zroszona maszyna*, 1937), Kurta Seligmanna *Ultra mebel* (1938).

Po II wojnie światowej abject powraca ze zdwojoną siłą w sztuce performatywnej. Spektakularny pod tym względem był słynny performans pt. *Vagina painting* (*Malarstwo waginalne*, 1965) Shigeko Kuboty. Japońska artystka podczas nowojorskiego festiwalu Fluxusu zamalowywała na czerwony kolor arkusze papieru umieszczonym w bieliźnie pędzlem, który sądząc po żywych reakcjach publiczności, kojarzył się widzom z krwią menstruacyjną. Performans ten kontekstualnie nawiązywał do dwóch innych akcji – *Zen for Head* (Wiesbaden, 1962) Nam June Paika (prywatnie męża Kuboty) oraz *Anthropométrie de l'époque bleue* (Paryż, 1960) Yvesa Kleina. W tym pierwszym przypadku chodziło o wystąpienie Paika, kiedy to użył on jako barwnika soku pomidorowego, który rozmazywał głową na papierze. Z kolei Klein posłużył się ciałem modelek służących mu jako przysłowiowe „pędzle". Warto wyjaśnić w tym miejscu, że u źródeł wszystkich tych wystąpień mieściła się inspiracja dalekowschodnią, czerwoną kaligrafią.

Kolejnym historycznym już działaniem akcyjnym, wykorzystującym abject jako medium, był zrealizowany w 1964 r. „performans" pt. *Meat Joy* (*Mięsna uciecha*), w którym Carolee Schneemann wraz z jej Kinetic Theater Group spożytkowała farbę, kiełbasę, surowe kurczaki i ryby. Sama artystka opisała swoje wystąpienie jako „erotyczny rytuał", odwołujący się do dionizyjskiej „celebracji ciała jako materiału"[55]. W innej akcji Schneemann – *Eye Body* (1963) – artystka zaprezentowała m.in. dwa węże, które pełzały po jej waginie, co mogło – być może – kojarzyć się z symboliką judeochrześcijańską (księga Genesis).

Eksponowanie szczątków w ramach abject artu jest najbardziej dystynktywne dla twórczości Roberta Gobera. W jednej z jego abiektalnych instalacji *Untitled* (1991) artysta, odtwarzając formę męskiej nogi, wykorzystał również skórę, wosk oraz ludzkie włosy. Należy tu dodać za Halem Fosterem, że w większości przypadków „Gober przedstawia obute nogi wyrastające w dół lub w górę ze ściany tak, że zdają się odcięte w miejscu, w którym przylegają do muru. Czasem mają one świece ustawione na udach lub nuty wytatuowane na pośladkach, zostają w ten sposób poniżone (często jednocześnie budzą śmiech). Ta [...] metoda stawia sobie osobliwy cel, by wydobyć traumę z podmiotu, najwyraźniej z nadzieją na to, że

55 Cyt. za: N. Princenthal, *The arrogance of pleasure*, "Art in America" October 1997, s. 108.

nawet jeśli utraconego *objet a* nie da się odzyskać, to przynajmniej można zbadać pozostawioną przezeń ranę (po grecku słowo *trauma* to «rana»)"[56].

Do pewnego stopnia pracami korespondującymi z tą estetyką i antropologią „zranionego" podmiotu są niektóre rzeźby Paula McCarthy'ego – na przykład *Captain Ballsack* (2001–2009) czy *Captain Dick Hat* (2003), jakkolwiek istotnym ich kontekstem jest również problematyka męskiej (szowinistycznej czy politycznej) dominacji. Motywy fragmentacji ciała, porzucenia formy czy jej transformacji są też obecne w rzeźbach Marca Quinna (*You Take my Breath Away*, 1992; *No Visible Means of Escape*, 1996). Jednak dopiero w jego pracy *Lucas* (2001), będącej portretem syna, artysta zastosował abject najzupełniej realnie a nie tylko mimetycznie. Jednym z tworzyw tej rzeźby jest bowiem wydalone podczas porodu łożysko jego partnerki. Quinn w swojej sztuce – jak pisze Izabela Kowalczyk – próbuje „ukazać to, co wewnętrzne, niereprezentowalne, ale co jest samą istotą życia. Próbuje ukazać «materialność» naszego życia. Widać jednak jak bardzo takie próby skazane są na niepowodzenie. Krew poza organizmem nigdy nie może być już «żywa» (a co najwyżej zamrożona)"[57].

W tym samym nurcie mieści się też procesualna praca – *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorectic*, 1987 – kanadyjskiej artystki czeskiego pochodzenia Jany Sterbak. Składa się ona z sukienki wykonanej w całości z sześćdziesięciu funtów mięsa, którą albinoska, anorektyczna modelka nosiła na sobie podczas trwania wystawy. A ponieważ nie była to jednodniowa ekspozycja, praca z czasem zaczęła rozkładać się i fermentować, wydając gnilne zapachy, co odstręczało potencjalnych odbiorców. Innym, lecz symulacyjnym odpowiednikiem, tej realizacji są rzeźby Pawła Szczerepy z cyklu *Kolekcja* (2008), które portretują ludzkie torsy z wyłaniającym się z nich ludzkim mięsem (choć powstały one z silikonu).

Na tym tle niezwykle mocno oddziałują obiekty i instalacje Grzegorza Klamana. W takich pracach, jak *Katabasis* (1993) czy w *Emblematach* (1993) artysta zaczął zestawiać estetyzującą formę artefaktu z preparatami, szczątkami lub fotografiami ludzkiego ciała. Oczywiście – procedura ta odbywała się w opozycji do istniejących kulturowych paradygmatów, ponieważ prace Klamana demaskowały to, co jest przedmiotem ich wyparcia albo też odrzucenia z przestrzeni widzialności. Podobne adaptacyjne praktyki widać już było wyraziście w pokazywanej na Wyspie Spichrzów pracy zatytułowanej *Koryto* (1988 r.), gdzie w stalowym łożysku Klaman umieścił zwierzęce trzewia. Szczątki i ich postępujący rozkład stały się modelowym „zestawem" śmierci, którą artysta niejako włączył w pierwszy

56 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 181.

57 I. Kowalczyk, *Marc Quinn*, cyt. za: http://strasznasztuka.blox.pl/2006/08/Marc-Quinn.html (dostęp: lipiec 2017).

obieg, czyniąc z tanatosu fundamentalny wymiar egzystencjalnego doświadczenia zarówno człowieka jak i artysty[58].

W kontekście dyskursu śmierci dziełami najbardziej drastycznymi w formie i radykalnymi w przekazie są realizacje Teresy Margolles. Wyjątkowo wstrząsającą i poruszającą pracą w jej dorobku jest pochodząca z 1999 r. rzeźba pt. *Burial* (*Pochówek*, 1999), stanowiąca rodzaj betonowej kostki, która – jak wynika z informacji autorki – zawiera zwłoki dziecka (wcześniaka). Praca ta miała powstać na życzenie matki, która nie chciała, aby szczątki jej dziecka zostały zutylizowane przez meksykański szpital. Nie mniejsze emocje towarzyszyły zwiedzającym wenecką wystawę Margolles pt. *In the Air* (2003), kiedy to widzowie po wyjściu z sali ekspozycyjnej, wypełnionej bańkami mydlanymi, dowiadywali się, że znajdujące się tam powietrze zostało nawilżone zdezynfekowaną wodą, która służyła do obmywania zwłok ludzkich w kostnicy. Podobna ingerencja miała też miejsce w jej pracy *Papeles* (*Papiery*, 2004), która składa się z arkuszy wcześniej zanurzanych i rdzawo zabarwianych wodą pozostałą po szpitalnych sekcjach zwłok. Symulakrycznego odpowiednika tej narracji można się dopatrzyć w kilku cyklach fotograficznych Bogny Burskiej (*Vazante*, 2005; *Marmur i woda*, 2004) oraz Any Mendiety (*Silueta Works in Mexico*, 1973).

Clue twórczości omówionych tutaj artystów wydaje się elementarna relacja z ciałem i cielesnością, ponieważ – jak zwraca uwagę Eleanor Heartney – „Niezależnie [...] od tego, czy używają‹ symboliki chrześcijańskiej, czy rezygnują‹ z niej, wszyscy oni tworzą‹ prace skupione w jakiś sposób na ciele, koncentrując się na fizyczności, na płynach ciała, wydzielinach, biologicznych procesach cielesnych, także zachowaniach seksualnych”[59]. Sztuka – jako dziedzina obrazowania i konceptualizowania – ma tutaj zatem pełnić funkcję medium w procesie sublimacji, który prowadzi zarówno do transgresji, co katharsis. Te zaś modusy stają się konstytutywne dla podtrzymywania i redefiniowania tożsamości podmiotu.

58 Akapit poświęcony twórczości Grzegorza Klamana jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Ekonomie Sztuki* w: *Panopticon*, Kulturforum Burgkloster Lübeck 2006.

59 E. Heartney, *Sprośna sztuka katolików*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 9/2006, s. 21.



Ana Mendieta, *Untitled, Self portrait with Blood*, fotografia, 1973

www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354





Piero Manzoni, *Merda d'artista*, technika mieszana, 1961

www.artslife.com/2014/04/07/piero-manzoni-milano-palazzo-reale-mostra-foto-e-intervista-al-curatore/

Takashi Murakami, *My Lonesome Cowboy*, technika mieszana, 1998

www.widewalls.ch/takashi-murakami-art-auctions/my-lonesome-cowboy-1998/

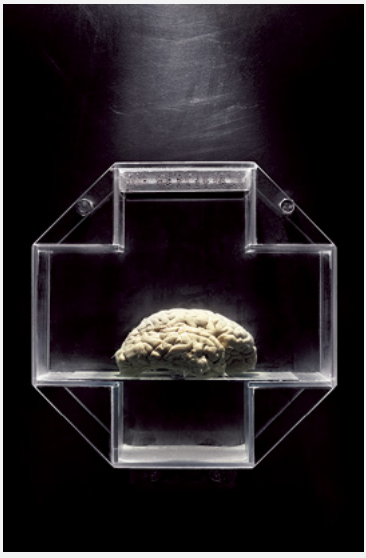


Shigeko Kubota, *Vagina painting*,
Perpetual Fluxus Festival, Nowy Jork, 1965

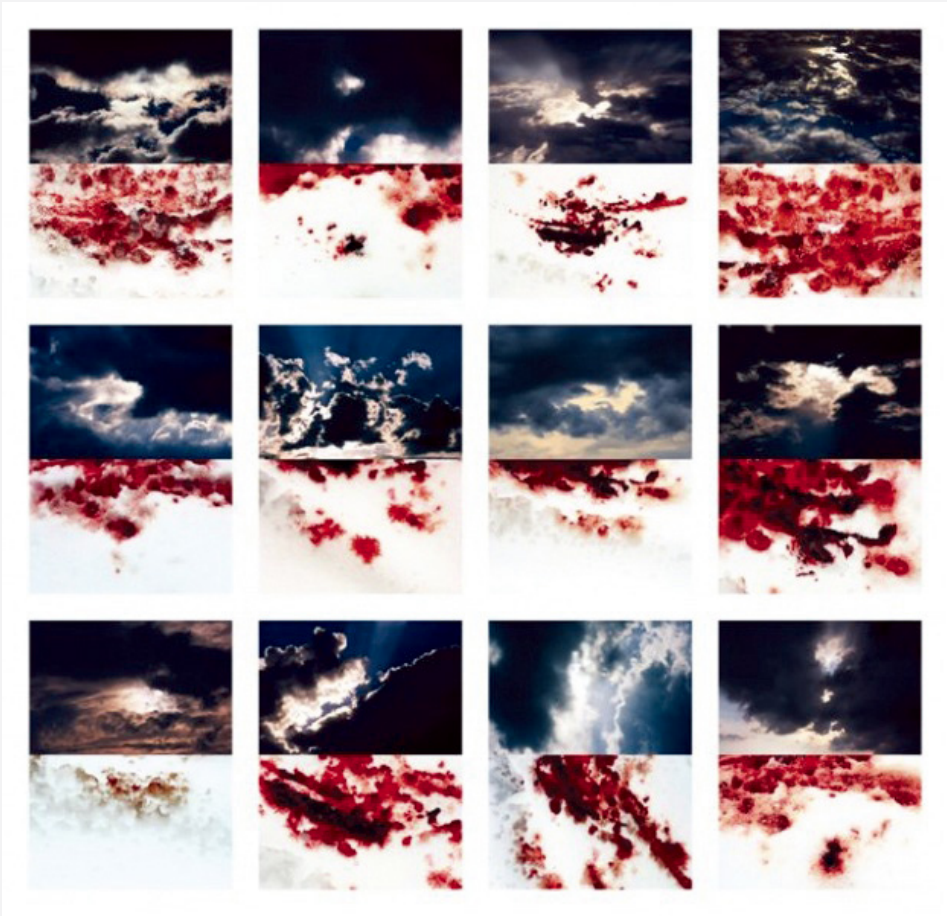
www.artnews.com/2015/07/28/shigeko-kubota-a-fluxus-artist-and-a-pioneer-of-video-art-dies-at-77/







Grzegorz Klaman, *Emblematy*,
instalacja, PGS Sopot, 1993



Bogna Burska, *Książka*,
fotografia, 2004

3. Nowy wspaniały świat *tanatosa*[60].

Jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla podmiotowości człowieka jest śmierć, która bywa utożsamiana w różnych kulturach z (nie) trwałością życia bądź też – przeciwnie – trauma z nią związana sytuuje ją jako przysłowiowy „przystanek" w egzystencji. Z uwagi na swój eschatologiczny wymiar tematyka śmierci należy do fundamentalnych toposów kulturowych, a jej artystyczna hipostaza posiada wielotysiącletnią historię. W sztuce współczesnej śmierć jest uobecniana na wiele sposobów, ale przeważnie jest to dyskurs ustawicznie „pracujący", którego forma i treść nigdy nie posiadają charakteru ostatecznego, zaś jego nurtem płyną indywidualne strumyki przenikających się i różnicujących artystycznych wypowiedzi. Specyfiką 2. połowy xx wieku, a także czasów najnowszych, jest kumulatywne potraktowanie kilku praktyk artystycznej wypowiedzi. Składają się na ów proces – wyodrębnienie obszaru i parcelacja jego „umeblowania", artykulacja postaw i przejawiających się figur wyobraźni, wreszcie porządkowanie dyskursu śmierci i jego rozproszenie w akcie kreacji (pisania) dzieła (tekstu).

Ponowoczesność kolportuje i multiplikuje wspomnienia o śmierci bliskiego i/lub fikcyjnego człowieka w ilości, która od dawna już zaczęła przekraczać percepcyjne możliwości jednostki. W natłoku pracy i zdarzeń nie mamy już czasu bądź wystarczającej motywacji, aby wytwarzać obrazy czy cofać się w retrospekcję i niejednokrotnie korzystamy z gotowych ikonograficznych wzorców. Funkcjonująca obrazowość staje się zatem swoistą protezą wizualną, a jej podłoże, genealogia oraz struktura niejednokrotnie posiadają czysto wirtualną konsystencję. Charakterystyczne w tej mierze są fotografie Cindy Sherman z cyklu *Untitled Film Stills*, z których nie przeziera realność, ale raczej nostalgia za doczesnością. Kadr jest u Sherman wizerunkiem pragnienia czy pożądania, jednak nie posiada klasycznych atrybutów fotografii w rozumieniu Barthes'a („z jednej strony «nie ma tego tutaj", z drugiej «ale to naprawdę było»"[61]). Co więcej – elementem dystynktywnym skadrowanego podmiotu-przedmiotu jest widmowość, halucynogenność – przyszpilony do *tableau* przywodzi bowiem doświadczenie śmierci, które z kolei wypierane jest z ludzkiej świadomości, gdyż współczesność nie partycypuje w realnym doświadczeniu śmierci, lecz raczej skłania nas ku jego wirtualizacji, czego dowodzą chociażby interaktywne gry komputerowe.

60 Tekst niniejszy jest nieco zmodyfikowaną wersją mojej publikacji pt. *Śmierć w nowych dekoracjach*, która ukazała się w: „Opcje" 2004, nr 1/2.

61 R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s.194–195.

Wszystkie rekwizyty towarzyszące śmierci, jej oprawa oraz dyskurs żałoby podlegają dzisiaj procesowi *wyodrębnienia*; śmierć separuje się z dala od centrum, na rubieżach miast, ponieważ – w przeciwieństwie do wieków średnich – cmentarz nie jest już osią świata w dawnym rozumieniu. To tylko obszar paradoksalnie „zaludniony" przez zmarłych, którzy spoczywają osadzeni pośród swego ostatniego „umeblowania" – w grobach, sarkofagach, urnach, w dosłownym i semiotycznym zamknięciu.

Próbom rozbicia podobnej ekonomii władzy nad ciałem patronują prace Grzegorza Klamana. Jego *Fundament* z 1994 r. jest zawierającym ludzkie organa obiektem z blachy, który artysta ulokował w ruinach dawnego magazynu zbożowego w Gdańsku. Praca ta konstytuuje narrację przeciwległą do dyskursu prywatyzującego i marginalizującego śmierć poprzez upublicznienie szczątków i kontestowanie antynomicznej relacji: kultura *vs* natura. Artysta włącza śmierć w „pierwszy" obieg, czyni z niej oczywistą cząstkę egzystencjalnego doświadczenia, nie bacząc zarazem na etyczne konotacje tego artystycznego gestu. Inną próbą rozszczepienia dualistycznego widzenia życia oraz śmierci jest projekt Zuzanny Janin *Miasta (cmentarze)* (2009), składający się z wielkoformatowych, niemal monochromatycznych obrazów, skonstruowanych na bazie planów miast, w których autorka eksponuje tylko nekropolie, podczas gdy pozostałe elementy ulegają kasacji poprzez… wymazanie. Gest ten – nieco w duchu Rauschenberga – jest już propozycją nie tylko *stricte* konceptualną, ale pokazuje pewną grę na znaku, co jest zabiegiem na równi demaskatorskim, co sensotwórczym.

Podobnej demistyfikacji dokonała amerykańska fotograficzka, Sally Man, która w 2003 r. opublikowała książkę *What Remains*, składającą się z zestawu 132 zdjęć wykonanych na terenie specjalnego ośrodka badawczego Uniwersytetu w Tennessee. Wszystkie fotografie przedstawiają wyłącznie ludzkie szczątki w mniej lub bardziej zaawansowanym stopniu rozkładu. Elementem spajającym całość jest brak twarzy i anonimowość, którą uszanowała artystka, aby zobrazować jedynie „to, co pozostaje".

Bezimienność śmierci jest również osią narracyjną dokumentu *Odgłosy robaków – zapiski mumii* (2009), wyreżyserowanego przez Petera Liechti. Szwajcarski reżyser opisuje w nim historię zmumifikowanego ciała 40-letniego mężczyzny, które odnaleźli w lesie myśliwi. Ponieważ przy zwłokach w namiocie natrafiono na dziennik zmarłego, Liechti – bazując na notatkach prowadzonych przez niego przez ostatnie dwa miesiące życia – stara się w swoim filmie dokonać mozolnej identyfikacji i uobecnienia, tego, co niewidzialne i nieobecne…

Wiele podobnych dzieł oraz artystycznych praktyk uwidacznia, jak dalece społeczeństwo stara się widzieć śmierć jako przestrzeń bezosobową i „niezaludnioną" przez podmiot. Ten aspekt naszego postrzegania świata

artykułują m.in. prace Andy'ego Warhola, Arnolda Odermatta i Lucindy Devlin. Pośród dziesiątek prac Warhola poświęconych śmierci w Ameryce do dziś wielkie wrażenie robią jego akrylowe sitodruki, przedstawiające katastrofy oraz wypadki drogowe. Często artysta epatował odbiorcę naddanym porządkiem i zwielokrotnieniem obrazu, jak ma to miejsce na przykład w *Green Car Crash*, *Orange Disaster* czy *Electric Chair* (wszystkie z 1963 r.). Anonimowe pojazdy, narzędzia śmierci, niewidoczne ofiary, brak jakiegokolwiek odium i śmiertelnej aury, z której wyparowało *sacrum*. Śmierć przychodzi zewsząd i znikąd, jest równie anonimowa, co poszkodowani ludzie.

Podobnie rzecz się ma z fotografiami Arnolda Odermatta. Zanim zdecydował się na publiczną prezentację swojego „dorobku", autor przez 40 lat pracował jako oficer szwajcarskiej policji w kantonie Nidwalden. Zarejestrowane wówczas na zdjęciach wypadki posłużyły Odermattowi do skompletowania koherentnej estetycznie całości. Tworzą ją czarno-białe zdjęcia, które z wielką precyzją w oddaniu detali, ale i nie bez dbałości o kontekst, pokazują zdezelowane wraki wtopione w górski pejzaż. Zaprezentowane przez Haralda Szeemanna na 49. weneckim biennale (2001) wzbudziły prawdziwą sensację. I tak na fotografii zatytułowanej *Buochs* z 1965 r. widzimy spoczywającego na mieliźnie w jeziorze volkswagena z wędkarzem na pierwszym planie i Alpami w tle. Sceneria ta, iście romantyczna i przywodząca na myśl melancholijne tematy z obrazów Caspara Davida Friedricha, zwraca uwagę swą kliniczną dokładnością i „nieobecnością" śmierci, choć faktycznie pojawiają się jej zewnętrzne atrybuty (wraki). Może dlatego Vince Aletti w „The Village Voice" nazwał Odermatta fotografem „metalowych rzeźb"[62]?

Nie inaczej eksponowany jest dyskurs śmierci przez amerykańską artystkę Lucindę Devlin, w cyklu *The Omega Suites* powstałym w latach 1991–98. Fotografie Devlin, też zresztą pokazywane w Wenecji (2001), powstały w trakcie zwiedzania przez artystkę zakładów penitencjarnych w 20 amerykańskich stanach, gdzie dokonuje się egzekucji skazanych na śmierć. Devlin w swoich pracach pokazała zabieg licencjonowanego zabijania, nie odwołując się w warstwie przedstawieniowej do ofiar, a poprzestając jedynie na widoku pustych, aseptycznych sal. Ich centralnym „umeblowaniem" są krzesła elektryczne czy stół, na którym podaje się śmiertelny zastrzyk. Śmierć, jako przestrzeń nieobecności, ulega tutaj podwojeniu o nieobecność ofiary. Jedynym śladem obecności jest intensywne światło – archetypicznie przypisane życiu, co buduje w tych dziełach nader silne napięcie i aktywizuje grę znaczeń. Decydujące – także tym razem – okazują się być w tych pracach wyodrębnienie oraz umeblowanie.

62 V. Aletti, *Art and Commerce*, „The Village Voice", July 3 2001.

Z kolei *Lebensraum* Mirosława Bałki jest modelem lokacji *à rebours*. Warszawski artysta w sali galerii Fundacji Foksal (2003) zaprezentował na wystawie neonowy nagrobek, który wznosił się wysoko pod sufitem. Analiza relacji życia i śmierci reterytorializuje się tutaj w przestrzeni kulturowej, naznaczonej przez Bałkę mocną, acz minimalistyczną symboliką, towarzyszącą mu zresztą w większości jego artystycznych realizacji.

Cmentarz, jako temat i motyw, pojawia się na jednym z obrazów Gerharda Richtera *Funeral (Beerdigung)*. Praca ta przynależy do cyklu *October 18, 1977* z 1988 r., składającego się z 15 płócien znajdujących się obecnie w permanentnej kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Richter w swych czarno-białych obrazach olejnych odwołał się do wydarzeń związanych z uwięzieniem i tajemniczą śmiercią terrorystów z grupy Baader-Meinhof (RAF) w 1977 r. Malarz, zgodnie z recepturą hiperrealizmu, posłużył się – jako „szkicownikiem" i punktem wyjścia – fotografiami opublikowanymi w prasie niemieckiej, jednak finalny efekt daleko odbiega od zwierciadlanego odbicia pozytywu i jest on – bez wątpienia – mrocznym komentarzem do represyjnej strategii mediów i panującego dyskursu władzy. Cmentarz w Stuttgarcie, gromadzący tłumy ludzi żegnających w ostatniej drodze zmarłych w więzieniu w Stammheim terrorystów – Andreasa Baadera, Gudrun Ensslin i Jana-Carla Raspe, stał się miejscem manifestacji młodego pokolenia. Zebrani ludzie starali się przywrócić ceremoniałowi i jego miejscu przynależną mu niegdyś funkcję zespalającą sens i znak. I chociaż ta zadziwiająca osmoza i przyleganie *signifiés* do *signifiants* została już nieodwołalnie zerwana, nekropolia – jak pokazuje Richter – może być jeszcze niekiedy obszarem na snucie fantazmatów.

Tego typu narrację odnajduje Stuart Morgan w sztuce i życiu amerykańskiego artysty, Paula Theka. Jego *Nagrobek* (1967) to „jedna z najbardziej znanych instalacji lat sześćdziesiątych, to pomieszczenie w kształcie odwróconego zigguratu z umieszczoną wewnątrz figurą przedstawiającą zwłoki artysty. Była to praca do pewnego stopnia osobista. Pokój dziecięcy Theka przypominał ziggurat. [...] Woskowa figura z Grobowca – odlew ciała artysty – z włosami zaplecionymi w warkoczyki, złotymi ozdobami, prywatnymi listami i misą"[63].

Oczywiście – grobowiec nie jest już obecnie tellurycznym rezerwuarem metafizycznej tajemnicy, w której dominuje układ wertykalny (kaplica jako Eliadowska oś świata i hipostaza wrót otwierających się na *sacrum*). Dzisiaj przeważa plan horyzontalny. Przestrzeń, zawłaszczona przez żywych, tworzy sieć funkcjonalnych alejek. W konsekwencji jest to

63 S. Morgan, *Paul Thek: człowiek, który nie mógł się podnieść*, [w:] tegoż, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, dz. cyt., s. 280.

decentralizacja dawnego schematu lub nawet jego podważenie, co najlepiej obrazują cmentarze zabawek – te znajdujące w tzw. *realu*, jak i te pomieszczone w przestrzeni wirtualnej. Jak dalece mogą się one okazać pożywnymi semiotycznymi surogatami, które bełtają imaginarium cyber-pokolenia, pokazuje historia tamagotchi – metonimicznego zamiennika, swoistego *simulacrum*, które w 2. połowie lat 90. wywołało furorę wśród cyfrowych dzieci.

Dla współczesnych społeczeństw postindustrialnych – jak słusznie zauważa Agata Bielik – Robson – śmierć nie stanowi tabu, ponieważ „nie budzi naszego lęku. Budzi raczej lęki przed lękiem."[64] Stąd często fantazmaty związane z miejscem bądź bezpośrednio z trupem podlegają daleko posuniętej symbolizacji i metaforyzacji, aby śmierć, jako topos, obłaskawić i semiotycznie rozbroić. Dlatego prace amerykańskiego artysty Andresa Serrano, burzą w nas poczucie bezpieczeństwa i stawiają oko w oko z faktem niezapośredniczonej kulturowo śmierci. Jakkolwiek medium fotografii w istocie posiada swą genealogicznie przypisaną palimpsestowość, to jednak Serrano w swym cyklu *The Morgue* (*Kostnica*, 1992) stara się stawiać odbiorcę przede wszystkim wobec podmiotu, z którym się identyfikuje, a nie z siecią idei czy medium. Często zdarza się też – jak przyznał w jednym z wywiadów – że sam nie wyjawia znaczenia dzieła, aby odbiorca mógł wypełnić znaczeniowo miejsca niedookreślone zgodnie z własnymi preferencjami. Jego fotografie zwłok, powstałe w latach 90. w jednej z nowojorskich kostnic – poza jedną pracą – nie ujawniają personaliów zmarłych, a przeważnie nawet nie portretują twarzy. Ciała przedstawione na katafalkach – z wyraźnymi śladami zadanego cierpienia i dotkliwych urazów – konstruują kameralną narrację dzieci, dorosłych i starców, która jest równie otwarta i kontrowersyjna, co może najsłynniejsza praca Serrano – *Piss Christ*.

Cóż wobec tego znaczy trup w sferze znaczącego? Bezsprzecznie – jeśli postrzegać go w kontekście czynnika rekompensującego lęk i trwogę – to „kości – nie bardziej niż martwe ciało – kamienie nagrobne, różne przedmioty pogrzebowe, prócz symboli, są bez wątpienia 'niczym'. Ale owo nic okazuje się wszystkim dla człowieka, to bowiem, co dotyczy dalszego losu trupa, nieobecności, unicestwienia, wyzwala masę fantazmatów, które, naświetlając nasze lęki i nadzieje, objawiają istotę naszej natury"[65].

Szokującą egzemplifikacją tych wątków są niektóre performanse Mariny Abramović *Nude with Skeleton* (2002) oraz Any Mendiety *On Giving Life* (1975), w których obie artystki wchodzą w intymną (właściwie erotyczną) relację ze szkieletem. W przypadku Mendiety – jej steatralizowany

64 A. Bielik-Robson, *Nie ukończona praca żałoby*, [w:] „Czas Kultury" 1997, nr 2.

65 L. V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, WŁ, Łódź 1991, s. 100.

stosunek jest – być może – nawiązaniem do inuickiej legendy, według której kochankowie powinni podjąć się miłosnego uścisku z kościotrupem, jeśli chcą zapewnić własnemu związkowi stabilność, co zresztą później zostało także przywołane przez psychoanalityczkę i pisarkę, Clarissę Piniole Estés, w jej powieści *Biegnąca z wilkami* (1992).

Idea śmierci urzeczywistnia się w obrębie kodu sztuki, który jest czytelny w rozmaitych kulturach, ale jego kaligrafia ulega rozszczepieniu i *de facto* indywidualizuje się w praktykach artystycznych poszczególnych trendów, grup czy wśród samych artystów wytwarzających na własny użytek charakterystyczne subwarianty. Wiąże się to z faktem, że – jak zauważył Barthes – „Aby przekroczyć język, trzeba wyczerpać możliwości artykulacji, wyzyskać ją i porzucić."[66] Niepoślednią rolę odgrywa tu gramatyka wypowiedzi dyskursywnych, która wyzyskuje i urzeczywistnia już istniejące teksty kulturowe, stosując szeroki repertuar postaw, operacji, figur itp. W sztuce dnia dzisiejszego zwracają uwagę artykulacja pamięci, podejście do starości, postępowanie z umierającymi, czy wreszcie sposób potraktowania zwłok, rodzaj pochówku i stosunek do kremacji.

Jedną z najbardziej spektakularnych prac lat 80. były *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery (1984). Nakręcony przez artystę film penetruje sferę najbardziej osobistych przeżyć i wspomnień związanych z ostatnimi dniami życia 96-letniej babci artysty, którą ten filmował w chwili karmienia, opieki, zabiegów higienicznych. Praca ta, w sposób oczywisty biograficzna i obrazoburcza, łamała funkcjonujące tabu, dotyczące w szczególności problematyki starości, intymności oraz śmierci. Libera dekonstruuje tutaj wszelkie procedury kultury, która – pod szyldem prawa do prywatności – marginalizuje ludzi starych i wyrzuca ich z przestrzeni widzialności. *Obrzędy intymne* Libery spotkały się z odporem mass-mediów, podobnie jak prace Grzegorza Klamana, ze względu na epatowanie ciałem starym i zniszczonym, czy – jak w przypadku gdańskiego artysty – ludzkimi szczątkami nie mieszczącymi się przecież w standardach pamięci i obrazowania.

Ponowoczesność akceptuje zdecydowanie bardziej ślady śladów czy strugi figur wyobraźni niż konkretne wizerunki w ich obcesowości, namacalności i bezpośredniości. Utrwalane i skrzętnie dobierane obrazy są raczej *signifiantami* i bezsprzecznie wskazują na nasz selektywny stosunek do zmarłych. Bywa jednak, że selekcja przybiera postać figury stylistycznej, na przykład synekdochy, jak dzieje się to w wielu pracach Christiana Boltanskiego. W instalacji *C.E.S. des Lentilleres* z 1973 r. pojawiają się fotografie gimnazjalistów z Dijon. Sportretowani chłopcy budują narrację, której dalszy losy musi dopowiedzieć sobie odbiorca. Boltanski stawia się

66 R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, dz. cyt., s. 59.

tu w sytuacji mitologa rekonstruującego mity zbiorowe, ale istota tkwi w fikcji i w kłamstwie. W tym sensie praca ta nabiera charakteru mitograficznego i eschatologicznego. Odczytanie jest wpisane w rytualizację dyskursu śmierci. Ta ostatnia dotyka nie tylko – rzecz jasna – sposobu definiowania pamięci, ale również postrzegania ciała, agonii i postępowania ze zwłokami. W procesie tym chodzi przede wszystkim o zneutralizowanie bezsensu śmierci.

Niezwykle dojmującym przykładem takiego postępowania jest artystyczna artykulacja bezpośrednio odwołująca się do własnej cielesności. Symptomatyczne pod tym względem są prace Aliny Szapocznikow, która zresztą zapewniała, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia”[67]. Jej cykl rzeźb z 1968 r., zatytułowany *Nowotwory*, był już wyraźnym śladem emocji człowieka znajdującego się u progu śmierci. W sposób wręcz graniczący z ekshibicjonizmem artystka uczyniła głównym tematem swych ostatnich prac fenomen ciała i świadomość nieuchronności śmierci i rozkładu. Cykl, rozszczepiający się z czasem na serie *Nowotwory uosobione* i *Nowotwory nawarstwione*, Szapocznikow pokazywała w różnych aranżacjach i wariantach. Prace, wykonane z poliestru z zasklepionymi w nim gazetami oraz strzępami gazy, mogły kojarzyć się także z inwazją obcej, ustawicznie rozrastającej się narośli, która czyniła spustoszenia w organizmie samej artystki. W tym wypadku, jak pisze Bernhard Waldenfels, „Obce jest fenomenem granicznym *par excellence*. Przychodzi skądinąd, nawet gdy występuje we własnym domu i we własnym świecie. Nie ma obcego bez miejsc obcego”[68].

Podobny rejestr traumy ujawnia się również w pracach Andrzeja Pawłowskiego oraz Marii Jaremy, w których ewidentne uwidaczniają się – jak pisał Jan Trzupek – „ślady ciała naznaczonego umieraniem”[69]. Równie porażające w odbiorze, choć uderzające bardziej swą dosłownością, były prace Grzegorza Klamana, który użył w obiekcie *Anatomia ciała politycznego* (1995–1996) ludzkich organów.

Jeśli w wiekach średnich oraz jeszcze kilka stuleci później ciało zmarłego przechowywano przed pochówkiem w domu rodzinnym, to współczesność zmieniła ten obyczaj i „wyprowadziła” trupa do kostnic oraz

67 A. Król, *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, (red.) J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001, s. 180–181.

68 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 11.

69 J. Trzupek, *Kilka uwag o popiołach wojny, biologii przemijania i geometrii śmierci*, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, dz. cyt., s. 66.

kaplic cmentarnych na obrzeżach miast. Proces ten pokazują chociażby wspomniane już wcześniej prace Andresa Serrano z cyklu *The Morgue*. Z procederem „odrzucenia" wiążą się także zabiegi „odświeżania" ciała zmarłego w przestrzeni kulturowej reprezentacji. Składają się na to akty aranżowania swoistej scenografii śmierci, kosmetyka, tanatopraksja. Proceder ten uwidacznia Gerhard Richter w pracach podejmujących wątek rozszerzonego samobójstwa członków grupy Baader-Meinhof. W obrazach – *Dead (1,2,3)* czy *Hanged* – malarz rezygnuje z całego balastu środków mających doprowadzić zwłoki do stanu poprzedzającego skandal zgonu i korzystając z ujawnionych materiałów prasowych, pokazuje całą grozę śmierci. Podobnie czyni Zuzanna Janin w filmie wideo *Siedem śmierci* (2003–2006) objętym jej projektem pt. *Widziałam swoją śmierć*, gdzie artystka inscenizuje rozmaite warianty gwałtownej śmierci. Rzecz znamienna – w tych pracach Janin stała się kopią i modelem, a zatem wybrała najbardziej drastyczne rozwiązanie. Odwoływanie się do katalogu, który kiedyś określano jako tzw. *mors repentina*, nie jest zabiegiem przypadkowym. Fakt, że wszelkie koincydencje śmierci nagłej, każdorazowo kwalifikowano negatywnie, jako wyraz kary Opatrzności, pokazuje jak bardzo zmieniła się dziś perspektywa, chociaż ciągle są ujawnia się przypadki pochówków samobójców pod przysłowiowym cmentarnym murem.

Reprezentacja śmierci gwałtownej może być wsparta o dodatkową formę wykluczenia. Słynny autoportret Francesci Woodman – *Untitled*, Rzym, 1977–1978 – na którym widzimy zwisającą z framugi drzwi kobietę, odwołuje się do ikonografii toposu ukrzyżowania, który – jak wiemy – jest zarezerwowany dla męskiego podmiotu. Woodman w tej pracy najwyraźniej artykułuje nieobecność kobiety w hierarchii głównych ról, które w chrześcijańskiej narracji pełnią przede wszystkim mężczyźni. Warto dodać, że swoistej repetycji tej pracy dokonał wiele lat później Maurizio Catellan (*Untitled*, instalacja, 2007).

Refleksją nad mechanizmem wykluczenia są prace Jenny Holzer z cyklu *Lustmord* (1993–1994), odwołujące się do przypadku gwałtów dokonywanych przez Serbów na bośniackich kobietach. Instalacje i obiekty Holzer, wykonane na skrawkach skóry (ludzkiej? zwierzęcej?), artykułują postawę artystki, która nie obawia się dokonywać inskrypcji na żywym ciele – sztuki, człowieka, tekstu. Trauma idzie tu jakby w poprzek *écriture*, rozłażącego się i rozgałęziającego na wiązki znaczeniowe nie do końca przecież adekwatne z tragedią gwałconych i wymordowanych kobiet. Artystka, jakkolwiek bez wątpienia posiada świadomość teatralizacji gestu, decyduje się posłużyć strzępami języka, i bez względu na fakt, że wszystko odbywa się (bo jest) w języku, wyzyskuje kolokwialne klisze czy cytaty, które mają z założenia naszpikować jego fałdami pustkę i absurd śmierci.

Artyści na przestrzeni ostatnich paru dekad pokazywali często człowieka jako Foucaultowską figurę – wydziedziczoną istotę, szukającą miejsca dla swojej obecności w czasie, miotającą się i odwołującą do rezerwuaru mitycznej Księgi, w której – podobnie jak w Torze – puste miejsca i białe przestrzenie mają rangę liter, których nikt nie potrafi zdeszyfrować... W tej nieweryfikowalnej symbolicznie i topograficznie sytuacji niejednokrotnie zdarzały się przypadki budowania biografemu i genealogii nie w oparciu o fakty i zdarzenia z codziennego życia, lecz zasadzające się na relacjach współzależności między rzeczami a człowiekiem, przy czym to, co „fikcyjne" uzyskiwało taki sam status jak to, co „prawdziwe". Interesującym przykładem takiego dyskursu genealogicznego jest instalacja przestrzenna Zuzanny Janin *Moja pamięć* (1993–2000), w której artystka w wypełnionej sztuczną mgłą sali galerii umieściła na ścianie ponad 1000 tabliczek pleksi z wygrawerowanymi nazwiskami spotkanych i zapamiętanych przez nią ludzi na przestrzeni jej dotychczasowego życia. Pewnym interaktywnym analogonem tej realizacji jest zamieszczona w Internecie praca, art-gra, *Memory*, pochodząca z 1999 r. Składa się na nią lista wszystkich zapamiętanych przez Janin osób, a także dołączony jest „komentarz – wspomnienie" artystki na temat każdej z nich. Jeśli potencjalny odbiorca pracy odnajdzie swoje nazwisko na liście Janin, może stworzyć własną galerię postaci w ramach dodatkowego projektu *Your Memory*. Instalacja *Moja pamięć* wraz z jej wirtualnym *continuum* w Internecie dotyka problematyki płynności granicy pomiędzy pamięcią indywidualną oraz zbiorową, podobnie jak wcześniej miało to miejsce w cyklu jej fotoinstalacji *Idź za mną, zmień mnie, już czas* (1995–1997). Instalacje te są serią 8 fotografii wtopionych w folie, przedstawiających ciała kobiet w wieku od jednego roku do 95 lat. Pokazują one, jak bardzo zmienił się nasz sposób analizowania czasu oraz pamięci, jak dalece zaniechaliśmy posiłkowania się „źródłowością". Skoro historia w ciągu ostatnich dwóch stuleci (jak chce Foucault) lub kilku minionych dekad (jak sugeruje Baudrillard) uległa gwałtownemu załamaniu, słuszne wydaje się, kiedy autor *Ameryki* postuluje, by historię postrzegać przede wszystkim jako narrację o *innym* czasie żyjącym w *innym* człowieku. Tym też tropem zmierza pochodząca z Bośni i Hercegowiny Alma Suljević, która do momentu konfliktu na Bałkanach uprawiała tradycyjną rzeźbę. Artystka zaczęła po 1992 r. podejmować w swych pracach (wideo, performance) problematykę pól minowych, na których spoczęło ponad 3 miliony min. W swoich akcjach (m.in. w Polsce) sprzedawała ona ziemię z terenów, które rozbrajała własnymi rękami. Uzyskane pieniądze Suljević przeznaczała na rozminowywanie kolejnych parcel. Ziemia w jej realizacjach stała się naznaczonym wirusem śmierci tekstem – podobnie jak pokazywane na Documenta x w Kassel mapy pól

minowych, pozyskane od przypadkowego bośniackiego chłopca, który używał ich jako bloku rysunkowego.

Przeszłość nie istnieje w człowieku w „normalnym" trybie. Nie przenika w intelekt, lecz w wyobraźnię i jej struktury. *Mnemozyne* to w istocie zestaw rozmaitych protez, tworzący w nas swój kameralny teatr śmierci, do którego włącza ona spektrum przypadkowych i zdziesiątkowanych biografii. Christian Boltanski w instalacji *The Reserve of Dead Swiss* z 1990 r. próbuje pozyskać bądź zatrzymać „utratę" czy „zaprzepaszczenie" i te starania są cząstką kodu dopuszczającego koegzystencję żywych i umarłych. We wspomnianej pracy sportretował on samobójców, anonimowych Szwajcarów, o których nikt pewnie by już nie pamiętał poza krewnymi i bliskimi znajomymi. W efekcie, jak zauważa Hans Belting, „obraz wcielający zmarłego staje się przeciwieństwem owego innego obrazu, jako który prezentują się same zwłoki"[70].

Z kolei na madryckiej wystawie *El Caso* (1988) Boltanski pokazał w budynku, pełniącym wcześniej funkcję szpitala, fotografie ofiar i ich morderców. Ta praca, poza zabiegiem *stricte* ocalającym, realizuje także zainteresowania artysty procesem transgresji, kiedy żywy człowiek z chwilą śmierci przeobraża się w „rzecz". Zwraca na to uwagę w rozmowie ze Stuartem Morganem, gdy podkreśla: „Chodziło mi o destrukcję ciała. [...] Co najbardziej mnie zainteresowało, to przemiana żywego ciała w odrażający, owinięty całunem przedmiot: widzę normalną ludzką twarz, a równocześnie znam los tych ludzi zamknięty w pudełku. [...] Bardzo często mówię w swoich pracach o różnicy między podmiotem a przedmiotem, o idiotycznym banale sytuacji, gdzie człowiek, który w jednej chwili oznacza tak wiele, raptem staje się już tylko odrażającą rzeczą. Jeżeli używam fotografii, to właśnie dlatego, że fotografia zmienia ludzi w przedmioty"[71]. Boltanski dodaje też, że „śmierć pojawia się za każdym razem, gdy zrobimy zdjęcie"[72].

Realizacje te podejmują jednocześnie problematykę naszego stosunku do Innego. Najbardziej dojmujące mogą się w tym kontekście wydawać filmy tajlandzkiej artystki Arayi Rasdjarmrearnsook, pokazane w Hagia Sophia na stambulskim biennale (2003). Występująca w nich sama artystka swobodnie porusza się wśród zmarłych kobiet, pochyla nad nimi, jakby szeptem prowadziła rozmowę, przebiera je i odchodzi. Nie wiemy, kim są zmarłe, nie znamy ich statusu i imienia. Możemy tylko zastanawiać się, czy obecność nieobecności jest wyrazem obsesji Rasdjarmrearnsook, czy

70 H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 173.

71 *Mały Christian. Wywiad z Christianem Boltanskim*, [w:] S. Morgan, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, dz. cyt., s. 161.

72 Tamże, s. 165.

też stanowi formę nawiązania dialogu z anonimowością i bezpłciowością śmierci?

Dyskurs z Innym porządkuje także problematykę postaw dezawuujących system społeczny i jego struktury, do których należy zaliczyć gest samobójczy. Andy Warhol powiedział w jednym z wywiadów: „Wykonana przeze mnie *Seria Śmierci* składa się z dwóch części: pierwsza dotyczyła śmierci ludzi sławnych, druga śmierci ludzi, o których nikt nigdy nie słyszał. Byłem zdania, że powinno się kiedyś o nich pomyśleć: o dziewczynie, która skoczyła z Empire State Building, o kobietach, które spożyły zepsutą konserwę z tuńczyka, o ludziach, którzy zginęli w wypadkach samochodowych”[73].

Często zdarza się, że częścią wypowiedzi artystycznej, zwłaszcza w domenie sztuki ciała, staje się akt autoagresji. Warto w tym miejscu przypomnieć historyczną już akcję Chrisa Burdena *Deadman* (1972), w której amerykański artysta, owinięty w brezent, położył się na jednej z bardziej uczęszczanych ulic Los Angeles. Równie spektakularny i wymowny okazał się jego performans zatytułowany *Shoot* (1971). Praca ta nawiązywała do powszechnego w Ameryce faktu posiadania broni i niefrasobliwego korzystania z tego przywileju. Burden kazał się postrzelić przyjacielowi w ramię z odległości 4,5 metra. *Strzelanie* zarazem było specyficznym odwróceniem znanych standardów ikonograficznych, żeby tylko przypomnieć słynny obraz Francisco Goyi *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 r.* (1814).

Penetrowaniem inności zachowań transgresyjnych i demencyjnych – generalnie postrzeganych jako kwestionujące społecznie aprobowane „sensy”, czy demonstrujące wobec nich opór i niejednokrotnie ocierające się o śmierć – zajmuje się wielu artystów, którzy nie odżegnują się podczas swoich akcji od aktów samookaleczeń. W tej zaś grupie wymienić można Ginę Pane, Orlan, Rudolfa Schwarzkoglera, Zbigniewa Warpechowskiego czy Mike’a Parra. Jeśli wystąpienia tych artystów spotykały się z niezrozumieniem bądź negacją, dopiero dramatyczne reperkusje przedsięwziętego dyskursu często przydawały im nowego kontekstu, który pozwalał widzieć ich twórczość bardziej krytycznie i jakby już poza aurą sensacji. Tak było właśnie w przypadku odejścia Rudolfa Schwarzkoglera. Śmierć bowiem sprawia, że nałożone wcześniej sankcje powoli lub natychmiast tracą moc wiążącą. Ekonomia żałoby i pamięci zagarnia siłę obowiązujących „paragrafów” i narzuca nowy ład.

W procesie rozproszenia dyskursu zostają poruszone i wyzyskane wszystkie jednostki leksykalne gramatyki śmierci, dodajmy, jednostki posiadające pewne cechy systemu – np. konanie i agonia (Ene-Liis Semper,

73 K. Honnef, *Andy Warhol*, przeł. A. Meyer, Tashen GmbH, Kolonia 2002, s. 62.

FF/RW, 2001), żałoba i ceremoniał (Jean Jacques Lebel, *Funeral Ceremony*, 1960) oraz przywoływanie zmarłych (Christian Boltanski, *L'album de la famille D.*, 1972). Dyspersja dyskursu zostaje jednak uruchomiona dopiero w momencie, gdy wszystkie wymienione leksemy zostają zaprzęgnięte w porządki: *powtórzenia*, *wspomnień*, *opowiadania* i *ironii*. Uruchomienie ich przyczynia się do stopniowego wyparcia czy wręcz unicestwienia podmiotu pracy. Zainicjowane bądź przywoływane czynności stają się wówczas *de facto* formami wypranymi z treści, negują porządek symboliczny, znoszą reprezentację sensu na korzyść *signifiants*, które znajdują się w bezustannym ruchu. Stąd dyskurs śmierci – powiedzielibyśmy za Barthes'em – osiąga zerowy stopień *écriture*, ponieważ zaczyna on wskazywać sam na siebie, będąc raczej „połyskującą tkaniną ulotnych źródeł"[74], grą elementów znaczących, grą wyobrażeń nie odwołujących się do swego znaczonego. To właśnie zatracenie się w zerowym stopniu *signifié*, poddanie się jego dyscyplinie i epifanii, pozwala zapomnieć się w rytmie poruczeń i ułatwia przezwyciężenie śmierci, stając się poniekąd kulturowym wentylem bezpieczeństwa.

Przykładem zastosowania porządku *powtórzenia* i *opowiadania* jest omawiany już wcześniej projekt Romana Opałki, zatytułowany Opałka *1965/1–∞*. W serii tzw. *Obrazów liczonych* artysta podjął się strategii codziennego malowania na obrazach progresywnie postępujących liczb. Zwieńczeniem tego programu okazała się śmierć artysty. Permanentnie powtarzane gesty i słowa były – bez wątpienia – formą zakładu z czasem czy wiecznością, jednak to właśnie użycie modułu repetycji – poprzez swój obsesyjny rytm – sprawiło, że groza bądź poczucie absurdu straciły swą zwyczajową modalność i stały się częścią systemu językowego. Inną zgoła egzemplifikacją porządku *powtórzenia* i *opowiadania* była praca wideo Ene-Liis Semper pt. *FF/RW*, na którym to filmie estońska artystka wielokrotnie dokonuje samobójstwa, wieszając się i strzelając do siebie z pistoletu, czemu towarzyszy muzyka J.S. Bacha. Procedura ta tworzy u odbiorcy system powierzchownych napięć, burzących harmonię i status gestu, stając się w rezultacie wyimkiem w historii figur wyobraźni.

Mechanizm *powtórzenia* wykorzystała także Katarzyna Kozyra m.in. w cyklu *Olimpia* (1996). Z jednej strony artystka wytwarza w tej pracy inwariantne obrazy kobiecego ciała, z drugiej pojawia się tu odniesienie do znanego obrazu Maneta. Dynamikę przekazu tworzy kontekst, na który składa się naga, pogrążona w chorobie autorka i wizja idealnego, pożądanego ciała.

Repetycje stanowią dziś pokaźną cześć współczesnej „pinakoteki" śmierci – można tu wymienić powszechnie znane prace Gerharda Richtera

74 Por. R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 77.

Schädel (*Czaszka*, 1983) i Andy'ego Warhola *Skulls* (*Czaszki*, 1976), czy spośród polskich artystów – fotografie Jerzego Truszkowskiego (*Caput Mortuum*, 1997), tzw. „maszyny śmierci" Marka Rogulskiego (1997), a także obiekty powielające motyw portretów trumiennych poprzez nawiązanie do ich formy heksagonalnej – u Zuzanny Janin (*Bez tytułu [Portret trumienny]*, 1995–97) oraz w znacznej części twórczości Tomasza Struka. W przypadku tego ostatniego symbolika funeralna zasadzała się na referencyjnym schemacie portretów trumiennych. Struk, grając ich oznacznikami, zaprzęgał w nie – pozornie nieprzystające – motywy morza bądź bluszczu, aby wyjść poza opresyjność narzuconej nam symbolicznej składni dyskursu śmierci. Heksagonalna figura pojawia się zarówno w grafice jak i w malarstwie tego artysty. Z kolei w późniejszych instalacjach – np. w *Stanie pamięci* (1995) – Struk wykorzystał tę topikę, budując kolejowe podkłady, na których rozmieszczał drewniane, opływowe formy, co kontekstualnie mogło odnosić się na przykład do oświęcimskiej rampy. Jednocześnie dzieło to ewokowało metaforę „łodzi", która – jak pamiętamy – m.in. w mitologii greckiej służyła Charonowi do przewożenia dusz zmarłych przez rzekę Styks. Ogromną zasługą tego berlińsko-katowickiego artysty była wyrafinowana poetyckość i formalna biegłość, z jaką konsekwentnie transformował swe obiekty konstruując z nich nowe całości estetyczne i antropologiczne.

Dzieła o tej proweniencji nie wykorzystują już raczej metafizycznego „żądła", nie szukają też egzystencjalnych „szczelin", ponieważ zaprojektowany moduł staje się częścią kontraktu pisania dzieła, jego kameralnego *écriture*. Ponowoczesność przechodzi nad tym faktem do porządku.

Nieodrodnym elementem gry i strategii narracyjnych stał się w sztuce porządek *ironii*, który w dyskursie śmierci jest, ni mniej ni więcej, konstruowaniem dystansu. Temu zaś służy wymieszanie języków, elementy pastiszu i semantyczna ekwilibrystyka. Dziś zewsząd otacza nas retoryka wieży Babel, a – co gorsza, jak symptomatycznie pisze Derrida – „Bóg już do nas nie przemawia. Przerwał sam sobie; musimy wziąć słowa na siebie"[75]. Ten tekstualny wymiar znajduje swój szczególny wyraz w twórczości Stanisława Dróżdża, który zdaje się egzaminować ludzką kondycję i nasz brak ufności w szyfr transcendencji, najwyraźniej wierząc, że można i należy ocalać znaki bycia, bytu, istnienia. „Dzieło" staje się dlań aktualizacją i absolutorium znaku, litery, gestu... Jest także, dodajmy, nie tylko schedą i wotywną stelą nakreśloną atramentem, ale potencją, która „tu – *i* – teraz" generuje swoje przyszłe oblicza. Ten zaś aspekt pokazuje nie

75 J. Derrida, *Edmond Jabès i kwestia księgi*, przeł. J. Gutorow i J. Tarnowska, „Odra" 1997, nr 3, s. 41–51.

tylko algorytm opłakiwania 'oka' przez 'oko'[76] (czyli porządek żałoby), ale również uobecnia nieobecność tego, co było i/albo będzie, a więc porządek afirmacji (widoczny m.in. w pracy *Klepsydra*, 1967 [będzie-jest-było])[77]. Równoczesność zatem, a także skłonność do holistycznego 'mówienia' oraz 'obrazowania' byłaby tą fundamentalną dystynkcją już nie tylko poezji konkretnej i wizualnej, ale każdego tekstu – *tekstu* w ogólności, który – jak pisał Octavio Paz – „Nie ma końca, nie ma także i początku: wszystko jest środkiem. Nie ma przedtem ani potem, z przodu ani z tyłu, na zewnątrz ani wewnątrz: wszystko jest we wszystkim"[78].

Domniemana (nie)obecność i/lub (obwieszczana przez Nietzschego w *Tako rzecze Zaratustra*) śmierć Boga jest jednym z komponentów świata po Auschwitz. Stąd nie może dziwić, że kilkadziesiąt lat po Shoah musiało powstać takie dzieło, jak *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) Zbigniewa Libery. Praca ta, będąca poniekąd także odpowiedzią artysty na konkurs ogłoszony przez znaną firmę, składa się z modułów i elementów „Lego", które Libera złożył w całość inspirowaną formą obozu koncentracyjnego. Mimowolne nawiązanie artysty do problematyki holocaustu i śmierci spowodowało lawinę krytyki, w rezultacie czego Libera wycofał się z udziału w weneckim biennale. A przecież jego *Lego* zostało zakupione do stałej ekspozycji przez Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku. Nie trudno jednak doszukać się w tej pracy wykładni wskazującej, jak bardzo współczesny człowiek jest podatny na manipulacje, i – co więcej – że każdy z nas może stać się potencjalnym oprawcą. Projekt Zbigniewy Libery pokazuje zarazem, jak dalece dyskurs śmierci stał się dziś nieformalnym polem, na którym wzrasta semiotyczność, ale i narasta dystansowanie się od świata obwarowanego sankcjami *sacrum* i *profanum*.

Ten ostatni aspekt uzyskał wielką wyrazistość w *Piramidzie zwierząt* (1993) Katarzyny Kozyry, gdzie artystka – jak pisze Paweł Możdżyński – „obnażyła mechanizmy uprzemysłowionej śmierci zwierząt, sprowokowała publiczność do rytualnych działań chroniących nienaruszalne tabu, ukazała też mechanizmy uciekania publiczności galerii przed spotkaniem z problemem śmierci w odbiór czysto estetyczny. To przeżycie miało charakter transformujący, na stałe wywarło piętno na jej życiu"[79].

76 Wątek ten poruszył Tadeusz Sławek w eseju *Początekoniec Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji"*, [w:] *Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna*, Galeria Foksal, Warszawa 1997.

77 Akapit poświęcony twórczości Stanisława Dróżdża jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Defragmentacja litery*, [w:] St. Dróżdż, *i (fragmenty)*, Galeria Arsenał i Sektor I, Katowice-Białystok 2006.

78 O. Paz, *Małpa gramatyczna*, „Literatura na świecie" 1987, nr 1, s. 249.

79 P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje sztuki współczesnej*, [w:] tegoż, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydaw. UW, Warszawa 2011, 60.

Wykorzystywane przez artystów mechanizmy i procedury, które dopuszczają porządek *powtórzenia*, *wspomnień*, *opowiadania* czy *ironii*, są niczym innym, jak zaprzęgnięciem rozmaitych kulturowych tekstów porządkujących ekonomię napięć i emocji, tak aby dyskurs śmierci mógł ulec rozproszeniu. Poczucie straty i lęku zostaje wpisane w protokół *pisania* dzieła (tekstu), stając się częścią algorytmu współczesności. Mamy więc jakby sytuację pogrążenia się w ciągach małych narracji, w niezmąconym i obsesyjnym rytmie ich poruczeń, zatracania się w „zerowym stopniu" *signifié*. W kontekście powyższych rozważań nad śmiercią uwidacznia się też istotna zmiana percepcyjna. Śmierć, mimo że pozostaje nadal – jak sugerował Heidegger – „najbardziej własną możliwością"[80] *Dasein*, jest perspektywą tracącą swoją wyrazistość w (inter)(hiper)tekstualnym świecie – zdominowanym przez mass-medialne igrzyska *signifiants* – i stąd – jak nigdy wcześniej w Zachodniej kulturze – rysuje się postawa, czy może raczej sformułowany przez Barthes'a postulat, aby „nie chcieć niczego samemu przez się, być tak rozporządzalnym jak trup"[81]...

80 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 377.

81 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*., dz. cyt., s. 79.



Sally Man, *Body Farm*, cykl *What Remains*, fotografia, 2003

sallymann.com/selected-works/body-farm



Lucinda Devlin, *The Omega Suites*, fotografia, 1991

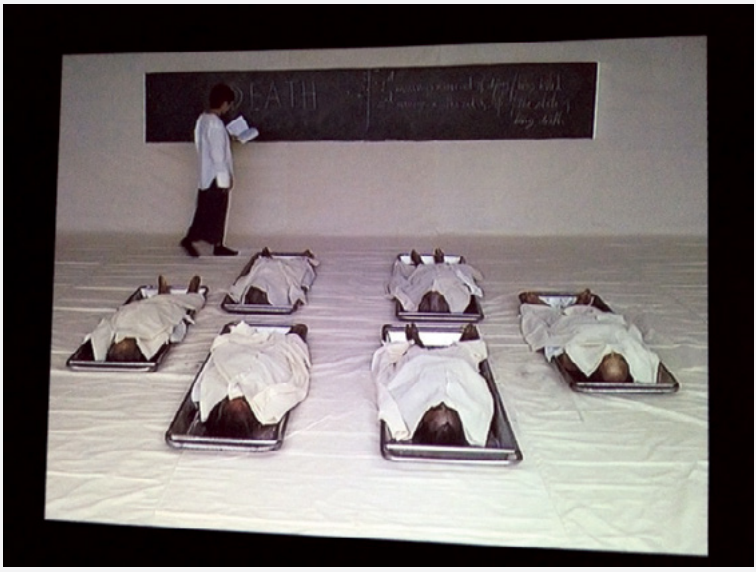
www.prattleandjaw.com/prattle/2014/10/13/the-omega-suites.html



Marina Abramović, *Nude with Skeleton*, fotografia, 2005

www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/nude-with-skeleton/9280





Araya Rasdjarmrearnsook,
The Class, kadr wideo, 2005

arts.pallimed.org/2012/03/araya-rasdjarmrearnsook.html



Tomasz Struk, *Stan pamięci IV*, instalacja,
Wasserspeicher, Berlin, 1996





Zbigniew Libera, *KZL Lego*, fotografia, 1996

(dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa)

4. Post-cielesność, czyli bestiarium tożsamości

Dominacja formalizmu, tekstualności i innych wariantów (post)strukturalizmu pomiędzy 5. a 7. dekadą xx w., skutecznie dezawuująca i dekonstruująca metafizykę obecności (wraz z jej wszystkimi mitami założycielskimi) na pewien czas odłożyła na bok pytania o historię, celowość i źródłowość człowieka oraz kultury. Jednak niestabilność globalnego porządku społeczno-politycznego w sposób zasadniczy pokrótce zmieniła tę sytuację. Reaktywacja konfliktów na Bliskim Wschodzie, wybuch wojny w dawnej Jugosławii i rozpad państw bloku komunistycznego, a także kryzys ekonomiczny, bezrobocie i brak socjalnych gwarancji w świecie neoliberalnej gospodarki, sprawiły, że społeczeństwa – żyjące w świecie zdynamizowanej Różnicy oraz z poczuciem braku socjalnego zakotwiczenia – zaczęły na nowo formułować pytania o źródło i kierunek ewoluowania *sensu*, a w ślad za tym poszukiwać potencjalnej instancji, która ponownie powiązałaby podmiotowość ciała z otaczającą rzeczywistością. W tej na poły etiologicznej kwerendzie zaczęto też coraz baczniej prześwietlać i szacować stan oraz kondycję ziemi, jak również zakres oddziaływania na środowisko człowieka nowych technologii. W tak szerokim spektrum tematycznym ujęte zostały z jednej strony antropologiczne i posthumanistyczne studia, z drugiej zaś – refleksja ta została podjęta w pop-kulturowej wersji przez rozmaite ruchy newage'owe oraz kształtującą się na naszych oczach cyberkulturę.

Próba restytucji utraconych związków genealogicznych z ziemią i jej ekosystemem była już widoczna w twórczości Roberta Smithsona oraz Josepha Beuysa. Autor *Spiral Jetty* u schyłku lat 60. sformułował postulat wypracowania „oceanicznego nieróżnicującego stanu umysłu", który miał być powiązany z wodą i ziemią, i stanowić artykulację świadomości przenikającej granice pomiędzy różnymi stanami skupienia materii oraz umysłu. Z kolei w przypadku Beuysa – jego identyfikacja ze światem fauny i flory również przybrała wymiar przekonań o egzystencjalnej i metafizycznej proweniencji. W sztuce trzech ostatnich dekad xx w. rzeczników podobnych postaw przybyło zdecydowanie dużo więcej.

W Polsce prekursorką sztuki wyrastającej z ekofeministycznych źródeł jest bezsprzecznie Teresa Murak. Artystka ta już w 1972 r. zaprezentowała publiczności swój *Pierwszy zasiew* (Galeria Dziekanka, Warszawa). W tej i kolejnych prezentacjach (performanse, interwencje) Murak – zgodnie z Fluxusową ideą utożsamiania życia i sztuki – powiązywała procesy twórcze z procesualnością natury, jaką w jej akcjach reprezentowała rzeżucha, którą artystka zasiewała i hodowała (także na własnym ciele). Co istotne – odwoływanie się do naturalnych rytmów natury i własnej cielesności było poniekąd inspirowane także lekturą chińskiego taoizmu.

Z kolei Grzegorz Kowalski w swojej macierzystej uczelni (w pracowni rzeźby warszawskiej ASP) zwrócił się do swoich studentów z pytaniem: „Czy mógłbyś i czy chciałbyś wcielić się w zwierzę przed obiektywem?" (1978). Udokumentowane odpowiedzi – w formie fotograficznych tableau i zapisów indywidualnych wypowiedzi – stały się przyczynkiem nie tylko do konceptualnej debaty nad ideą kolekcji gestów i osądów, ale płaszczyzną do dyskusji i konstatacji nad (nie)utożsamianiem się ze zwierzętami i/lub (bez)granicznością gatunków.

Podobny rodzaj ekspresji – werbalnej i wizualnej – spotykamy w ewidentnie już post-antropocentrycznym punkcie widzenia prezentowanym przez Olega Kulika. Ten rosyjski artysta – zarówno w pracach fotograficznych, jak i w performansach – przekracza granice tego, co ludzkie, a zatem także konwencje i standardy kulturowe, wystawiając się zresztą niejednokrotnie na deprecjację i agresję publiczności, co wiązało się z podjęciem ryzyka wynikającego z własnych działań. Kulik – jak pisał Stach Szabłowski – „zaczął wcielać się w różne stworzenia: w ptaki, byka, a przede wszystkim w psa. Jako pies, i to nie do końca udomowiony, dziki a nawet zły, artysta stworzył metaforę regresji, figurę człowieka wyzutego z kultury, zredukowanego do najprostszych emocji, z których nie da się już odrzeć żadnej istoty: do strachu, agresji, głodu i miłości"[82].

Zupełnie inną perspektywę przyjął Daniel Lee (Lee Xiaojing). Ten chiński artysta, od wielu lat pracujący w USA, koncentruje się przede wszystkim na cyfrowych mediach, dzięki którym dokonuje transformacji podmiotów i przedmiotów. Jego *Autoportrety* (1997) to cykl czterech fotograficznych wizerunków, prezentujących wygląd jednego osobnika – począwszy od perspektywy hominida, a skończywszy na domniemanym obliczu człowieka przyszłości. Kolejna jego realizacja – *Origin* (*Początek*, 1999–2003) – to fantazmatyczny projekt fotograficzny, który przedstawia dziesięć stadiów ewolucji kręgowców – od ryby do współczesnego człowieka. Praca Lee, jakkolwiek jest inspirowana Darwinowskim dziełem *O powstawaniu gatunków*, wychodzi naprzeciw wątpliwościom, jakie rodzą się obecnie w związku z rozwojem nowych technologii medycznych, które scalają i konstytuują człowieka na nowo.

Jakkolwiek ikonografię ciała hybrydycznego, niewymiarowego czy sfragmentaryzowanego odnaleźć możemy dziś w wielu pracach współczesnych fotografów – na przykład u Diane Arbus (*Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx*, 1970) czy u Joela-Petera Witkina (*Woman in Blue Hat*, 1985; *Night in a Small Town*, 2007) – to jednak klasyki takiego obrazowania w xx w. możemy dopatrzyć się dużo

82 S. Szabłowski, *Kulik w Warszawie. Fikcje i fakty, wykroczenia i przekroczenia.*, cyt. za: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_9.htm (dostęp: lipiec 2017)

wcześniej, u surrealistów – np. u René Magritte'a (*Les marches de l'été*, 1939), Salvadora Dalí'ego (*Le miel est plus doux que le sang*, 1927) czy Óscara Domíngueza (*Retrato de Roma*, 1933). W tym zaś gronie artystą szczególnie tematyzującym problematykę anatomii i (jej) rozczłonkowania był bez wątpienia urodzony w Katowicach Hans Bellmer. Warto w tym miejscu dodać, że pierwsza wystawa jego prac, która miała miejsce w 1922 r., a były to najprawdopodobniej gwasze, zakończyła się skandalem i aresztowaniem artysty przez polską policję w tym samym więzieniu, w którym *nomen omen* osadzono na krótko Jeana Geneta. Tworzone później w Niemczech i Francji prace Bellmera wzbudziły zachwyt francuskich surrealistów, a Paul Eluard – zainspirowany ich tematyką – napisał cykl wierszy *Les Jeux de la Poupée* (*Gry lalki*, 1944), który był ilustrowany przez niemieckiego artystę. Rysunki, obiekty i fotografie Bellmera to rezultat jego wieloletnich zainteresowań analizą, penetracją i eksploracją ludzkiego ciała, które odczytuje on jako znakowy system, bowiem „ciało – jak wyjaśnia Bellmer w *Małej anatomii obrazu* (1957) – podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli go na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens"[83].

W ślad za tymi koncepcjami pójdzie wielu fascynatów Bellmera w powojennej Japonii, którzy w nowym czasoprzestrzennym i kulturowym kontekście będą kontynuować poszukiwania i dekonstrukcje katowickiego artysty. Dobitnie świadczą o tym zarazem liczne fankluby Bellmera w USA i Kraju Kwitnącej Wiśni, jak i prace takich artystów, jak Yotsuya Simon (*Eve of the Future and Past 5*, 1973; *Mechanical Girl 1*, 1983), Satomi Hirota (*Blue eyes*, 2009), Hiroko Igeta (*Fujita Doll*, 2002), Shinichi Kaneda (*Struggle against disease diary – Portrait Doll of Musician*, 2004).

Lalka, jako temat i medium, stała się również przedmiotem wielu projektów amerykańskiej artystki, Laurie Simmons. Jej wykonane jeszcze we wczesnych latach 80. fotografie (*Water Ballet*, *Boy Walking Bottom of Pool, Male/Female/with Light*, 1981) przedstawiają zanurzone, a właściwie dryfujące w wodzie postacie, którym nie sposób przypisać różnicy identyfikującej ich wiek oraz płeć. Inaczej jest w przypadku cyklu zdjęć pt. *The Love Doll* (2009), gdzie artystka wykorzystuje japońskie lalki (znane jako tzw. „panie do towarzystwa"), które są silikonowymi i multiplikowanymi kopiami kobiet, zazwyczaj produkowanymi na indywidualne zamówienie klienta. Jednak Simmons pozbawia je erotycznych atrybutów i kontekstualizuje w codziennym życiu. W rezultacie oglądając te fotografie – podobnie jak

83 H. Bellmer, *Mała anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Wydaw. M-Druk, Lublin 1994, s. 44.

na niektórych zdjęciach Helmuta Newtona – odbiorca nie ma pewności czy obcuje wizualnie z człowiekiem czy też z „prawdziwą" lalką.

Podobny rodzaj iluzoryczności jest też bliski twórczości Charlesa Raya. Amerykański hiperrealista znany jest m.in. z fotograficznych autoportretów, na których prezentuje silikonowe rzeźby męskich postaci z „cyfrowo" osadzonymi na nich podobiznami własnej głowy (*Self portrait*, 1990; *No*, 1991).

Od interwencji w organiczność i cielesność nie stroni również w swoich rzeźbach Robert Gober (*Untitled*, 1991–1993). Artysta ten – jak zauważa Anna Markowska w poświęconym mu szkicu – „Oprócz fragmentaryzacji ciała, [...] sytuuje chętnie w ciele liczne stygmaty-dreny, rury kanalizacyjne, przez które następuje przepływ płynów"[84]. Co więcej – Gober „Ciała wyposaża [...] w dreny czy sączki, podobnie jak w urządzenia ewidentnie hydrauliczne – otwory i kratki spustowe, stające się niekiedy rodzajem stygmatów, a studzienki ściekowe i systemy odwadniające pojawiają się też w wykreowanych przez niego przestrzeniach galeryjnych"[85].

Scenografia i anturaż, poniekąd jakby rodem z teatru marionetkowego, charakteryzuje większość intermedialnych instalacji amerykańskiego artysty, Tony'ego Ourslera. Jego filmy wideo, rzutowane bezpośrednio na salę wystawienniczą i porozstawiane w niej obiekty, funkcjonują w podobny sposób, jak niegdyś *laterna magica*. Symptomatyczne są w pracach Ourslera nie tylko tytuły prac – np. *We Have No Free Will*, 1995; *Hacked*, 2008 – ale także konwencja, zgodnie z którą postacie o wyraźnie marionetkowej formie i proweniencji zachowują się niczym żywi ludzie, przy czym tradycyjnie przypisany lalkom infantylizm jest tu przełamany opresyjną i wulgarną dramaturgią typowo ludzkich ról i wypowiedzi.

Aspekt płynności i dryfowania form tożsamościowych oraz cielesnych jest dystynktywny dla niemal całej twórczości Izabelli Gustowskiej. Widoczne jest to już w rozpoczętym w 1979 r. cyklu prac pt. *Względne cechy podobieństwa* (płótno, fotografia), gdzie artystka stawia pytania o granice podmiotowości. W okresie późniejszym repertuar ten został wzbogacony o doświadczenia podmiotu hybrydalnego, onirycznego i poetyckiego, rozgrywające się niejednokrotnie na granicy snu, fantazji i jawy, co jest widoczne w kolejnych projektach artystki – *Sny* (od 1990), *Płynąc* (od 1994), *Śpiewające pokoje* (1996–2001), *L'amour passion* (2000). Sama Gustowska daje temu wyraz, gdy podkreśla wielką rolę i „siłę wyobraźni, która jest w stanie spowodować, że człowiek rzeczywiście przenika przestrzenie i miesza rzeczywistości w sposób zupełnie swobodny.[...] Raz jesteśmy po

84 A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Matthew Barneya i Roberta Gobera*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 351.

85 Tamże, s. 358

tej stronie lustra, a raz po tamtej”[86]. Niejednokrotnie może to budzić skojarzenia z modalnością snu, który – jak pisze Marc Augé – „wytwarza [...] problematyczny związek między mną i moim Ja”[87], przy czym – dodajmy za Beltingiem – „ciało jest [...] zarówno *miejscem*, jak i *medium*, niezależnie od tego, skąd wywodzą się obrazy, które są w nim i przez nie «wystawiane»”[88].

Efekt „płynności” jest dzisiaj jeszcze bardziej wzmocniony przez fakt, że żyjemy w epoce post-biologicznej, która – dzięki interwencjom biotechnologii, genetyki oraz cybernetyki – wpłynęła wydatnie na nowe definiowanie ciała i tożsamości. Za sprawą możliwości, jakie oferuje z jednej strony Internet i narzędzia cybernetyczne, z drugiej zaś – protetyka i implanty, na naszych oczach ciało – jego historia, płeć, struktura – ulega przetworzeniu i rozszerzeniu, co – jak zauważa Ryszard Kluszczyński – „nie pozostaje bez wpływu na sposób pojmowania tożsamości. [...] nowe technologie (zwłaszcza wirtualne) zmieniają [...] zarówno nasze pojmowanie ciała, jego granic i substancji, jak i nasz do niego stosunek. Przede wszystkim jednak przeobrażeniom ulega samo ciało – operowane, przeszczepiane, uzupełniane o protezy i implanty, przekształcane i klonowane”[89].

Problematyka ta pozyskała wiele spektakularnych ujęć i rozwinięć zwłaszcza w sztuce filmowej. Warto tu wspomnieć o pochodzącym z 1924 r. *Balecie mechanicznym* Fernanda Légera, gdzie wykonawcami były maszyny oraz ludzie naśladujący maszyny. Tematyka styku biologii i technologii niezwykle często pojawia się w dorobku Davida Cronenberga. Jego film *Stereo* z 1969 r. porusza możliwości zastosowania telepatii, *Zbrodnie przyszłości* (1970) prezentują temat cielesnej implantacji kosmetyków, *Dreszcze* (1975) z kolei opowiadają o nieoczekiwanych konsekwencjach zakażenia szczepem pasożytów, we *Wściekłości* (1977) bohaterowie po trepanacji czaszki przenoszą na innych ludzi wirus szaleństwa, a *Skanerzy* (1981) dokonują mentalnej wiwisekcji mózgu. Nie inaczej dzieje się w późniejszych dziełach Cronenberga – bohaterowie *Nagiego lunchu* (1991) uzależniają się od środków owadobójczych, w *Musze* (1986) teleportują, a w *eXistenZ* (1990) zatracają granicę pomiędzy grą i rzeczywistością. Ponieważ często powracającym toposem jest tutaj postać naukowca (lekarza albo szaleńca), możemy domniemywać, że być może sjużet fabuły w istocie jest historią, która rozgrywa się w umyśle jednego człowieka. Podobne tropy i idee spotykamy także u Lindsaya Andersona w filmie *Szpital Brytania* (1982), gdzie

86 Cyt. za: M. Wasilewski, *Izabella Gustowska w galerii Program*, [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem?*, dz. cyt., s. 139.

87 M. Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Rivages, Paris 1997 s. 62, cyt. za: H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 92.

88 H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 92.

89 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 75–76.

pojawia się lekarz-demiurg, który chce stworzyć nową istotę „Genesis", czy w *Mechanicznej pomarańczy* (1971) Stanleya Kubricka.

W sztukach wizualnych tematyka zmediatyzowanego ciała także posiada dość szerokie spektrum nawiązań i rozwiązań. Bezsprzecznie pionierskie pod tym względem były projekty i wystąpienia Nam June Paika oraz amerykańskiej wiolonczelistki i performerki, Charlotte Moorman. Podczas ich wspólnej akcji pt. *Opera Sextronique* (Nowy Jork, 1967) artystka, występująca w stroju topless, grała na instrumencie muzykę skomponowaną przez Paika, przy czym na jej piersiach umocowane były niewielkie monitory telewizyjne. Wystąpienie to, jakkolwiek było dekonstrukcją voyeurystycznej polityki mass-mediów, zostało uznane za prowokację i w efekcie Moorman aresztowała policja pod zarzutem ekshibicjonizmu.

Przenikanie się ciała i technologii swój najbardziej radykalny wyraz pozyskało w działalności francuskiej artystki – Orlan. Jest ona autorką całego cyklu transmitowanych przez telewizję performansów pt. *Omniprésence – Surgery* (*Wszechobecność – Chirurgia*, 1993), w ramach których poddawała się wielokrotnej operacji „upiększającej" jej twarz. Orlan wcześniej w tym celu komputerowo zaprojektowała ideał kobiecego piękna, który został wygenerowany w oparciu o pięć ikonicznych i klasycznych wzorców. Artystka wykorzystała podbródek Wenus (Sandro Botticelli), oczy Psyche (Jean-Léon Gérôme), czoło Mony Lisy (Leonardo da Vinci), usta Europy (François Boucher) oraz nos Diany (szkoła z Fontainebleau). Istotą praktyk artystycznych Orlan jest przeświadczenie, że ciało ludzkie jest modyfikowalne i – jako obiekt oddziaływania presji kulturowych – może być źródłem zarówno cierpienia jak rozkoszy. W tym sensie ciało jest też rodzajem indywidualnego projektu, odzwierciedlającego intertekstualność przenikających się w nim (i na nim) różnorodnych narracji. Na marginesie warto dodać, że artystka, niezależnie od działań performatywnych, pozostałe po zabiegach artefakty – szczątki gazy, ubrania oraz organiczne fragmenty – prezentowała na aukcjach i w galeriach sztuki. Podobnie, choć wątpliwe czy w kontekście ideologii konsumeryzmu, Paul Thek wystawiał, jako prace, sztuki mięsa (*Untitled, Meat Piece with Flies*) jeszcze w 1964 r.

Cielesność i transpłciowość są istotnymi komponentami twórczości polskiej artystki, Barbary Konopki, która podejmuje w swoich pracach problematykę oddziaływania współczesnej eugeniki, chirurgii estetycznej i korekty płci na ludzką podmiotowość oraz tożsamość. Cały ten wachlarz transformujących działań został podjęty lub wręcz zobrazowany w takich realizacjach Konopki, jak *Interferencje* (1985), *Animus XII* (1990), *Salve Nostardamus* (1990), *Kaprysy i wariacje na tematy własne* (1993–94), *Binary Notes* (1998), *Hibernating Chips* (1999), a także w *Alice & Aibo* (2003). W tej ostatniej pracy wspomniany kompleks tematyczny dotyczy także – co dziś rzadkie – sfery cybernetycznego „macierzyństwa", bowiem przedstawiona

bohaterka to kobieta karmiąca piersią mechaniczną zabawkę. Szczególnie znamienną pracą Barbary Konopki jest jej cykl fotograficzny pt. *Iluminacje. On-line* (1998), zainspirowany *Manifestem cyborgów* Donny Haraway oraz schematem tzw. „człowieka witruwiańskiego" Leonarda da Vinci. Zaprezentowany przez artystkę model nowego, binarnego człowieka jest reasumpcją biologii i technologii. Ten dukt myślenia w szerszej i finalnej perspektywie oznacza też – jak zauważa Łukasz Ronduda – „uwolnienie się od naszych biologicznych uwarunkowań, całkowitą synergię z technologią, wpływ człowieka na ewolucję oraz jego możliwość swobodnego konstruowania i przekonstruowywania siebie"[90].

Podobne inklinacje i przeświadczenia zapewne kierowały Alicją Żebrowską w jej projekcie pt. *Onone. A World after the World* (1995–1997), w którym artystka – podobnie jak Barbara Konopka – niweluje różnicę technologiczną i dualizm płciowy. W pracy tej Żebrowska, jak przyznała w rozmowie ze mną przed paru laty, sięgnęła po „obiekt hermafrodyty, który jest bardziej złożony, wielowymiarowy i niejednoznaczny. Poza tym nie da się go bezpośrednio odnieść do człowieka, ponieważ jeśli istnieją przypadki hermafrodyty pośród ludzi, zawsze posiadają one cechy bardziej męskie bądź bardziej żeńskie. A nawet jeżeli są już dalece androgyniczne, to zawsze potrzebują towarzystwa drugiego człowieka. Tutaj zaś stworzyłam hermetyczny świat holistycznych istot, które są całkowicie zainteresowane sobą, samowystarczalne i zamknięte w sobie". Jest to zatem hermafrodyta – „istota zamknięta, która rządzi się własną moralnością i sama o niej stanowi. Prezentowane sceny mają odzwierciedlać punkt widzenia hermafrodyty, której wolno czynić to, na co nie mają przyzwolenia ludzie. [...] Celem tej pracy było zainspirowanie odbiorcy do tworzenia pointy. Faktycznie ostateczne wyobrażenia o perwersji Onony rodzą się w umyśle odbiorcy – są przefiltrowane przez kulturowy bagaż, który każdy człowiek w życiu nabył. I w rezultacie to, co widzi indywidualny odbiorca, jest jego własnym spektrum"[91].

Inną egzemplifikacją genderowych transformacji oraz retuszów jest pochodzący z 1993 r. projekt fotograficzny Inez van Lamsweerde pt. *Thank You Thighmaster: Kim, Pam, Joan, Britt (in 4 parts)*, w którym holenderska artystka dokonała komputerowej obróbki zdjęć lalki Barbie. Jej strategia prowadziła do wygenerowania istot pozbawionych klasycznych atrybutów płci, jakimi są sutki, pępek czy owłosienie. Intencją Lamsweerde, jak się

90 Ł. Ronduda, *Z perspektywy transhumanizmu – sztuka, nauka, technika w XXI wieku*, s. 28, cyt. za: E. Witkowska, *Cyberfeminizm – wirus w starym systemie*, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003, s. 52.

91 *World after The World. z Alicją Żebrowską rozmawia Roman Lewandowski*, cyt. za: http://artpapier.com/pliki/archiwum_sierpien_04/recplast/zebrowska.html (dostęp: lipiec 2017).

wydaje, było kontrapunktowanie obowiązujących w świecie mody paradygmatów wyglądu.

Na tym tle twórczością jeszcze bardziej radykalnie problematyzującą ingerencje współczesnej biotechnologii są prace tandemu brytyjskiego – Jake'a i Dinosa Chapmanów, których przesłanie okrzyknięto swego czasu jako „szalony sen genetyka". Tworzone przez nich hermafrodyty układają się niczym puzzle w instalacje (*Tragic Anatomies*, 1996; *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model*, 1997), które obrazują obsceniczny skandal przemiany. Postacie wykreowane przez braci Chapman – jak pisze francuski psychoanalityk, Jean-Michel Ribettes – to „fantastyczne twory [które] nie tylko wytrącają z równowagi, ale także w pewnym sensie fascynują, choć nie chcemy się do tego przyznać. Jednak właśnie te wszechobecne organy seksualne sprawiają, że te prawie dziecięce figury niezdolne są do reprodukcji. Obsceniczne stworzenia, rozwiązłe i pełne ironii, są zestawami z nieskończoną ilością możliwych przemian"[92].

Projektem równie hybrydalnym, acz zdecydowanie zakrojonym na większą skalę, jest cykl filmowy *Cremaster* (1995–2002) amerykańskiego rzeźbiarza, performera, reżysera i aktora, Matthew Barneya. Inspirujący się mitologiami najróżnorodniejszej proweniencji (legendy celtyckie, judaizm, tradycja masońska), sportem, operą, kinem hollywoodzkim, gotykiem i surrealizmem, a także biologią i medycyną, Barney stworzył – można powiedzieć – „dzieło totalne" w rozumieniu Wagnerowskim. Zarówno poszczególne części *Cremastera*, jak i jego cykl *Drawing Restraint* (1989–2006) to próba transpozycji na język sztuki problematyki postbiologicznej i posthumanistycznej, która pozyskuje niezwykle barokową i jednocześnie postmodernistyczną orkiestrację. Barney w swoich pracach prezentuje wizję człowieczeństwa transgenderowego i niekiedy protetycznego. Jego perwersyjny i hybrydalny świat wymyka się binarnej systematyzacji płci, o czym świadczą wykreowane przezeń postacie. Sam zresztą jest jednym z aktorów, choć wśród wiodących postaci *Cremastera* pojawiają się także m.in. rzeźbiarz Richard Serra, aktorka Ursula Andress, pisarz Norman Mailer, piosenkarka Björk (wieloletnia partnerka artysty) czy muzyk Dave Lombardo. W tej wielkiej menażerii najbardziej jednak zwraca uwagę sam Barney i towarzysząca mu aura post-cielesności. Bowiem to właśnie – jak pisze Anna Markowska – „Polimorficznie perwersyjne ciało artysty jest dzięki możliwościom jego sztuki niedoprecyzowane, jeśli chodzi o płeć kulturową (*un-gendered*), a walka o zachowanie niezróżnicowania przez utrzymywanie wielości możliwości i potęgi, okazuje się być konstytuowana poprzez psychoseksualną energię, organizowaną jako strumienie

92 J.-M. Ribettes, *Jake & Dinos Chapman*, w: *Art Now*, (red.) Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider, Taschen GMBH, Kolonia 2001, s. 28.

psychiczne i linie energetyczne. Można to opisać jedynie kategoriami post-freudowskimi, post-psychoanalitycznymi, choć także – przednowoczesnymi”[93]. Innymi słowy – ciało Barneyowskie, jak pisze Aleksandra Kunce, „jest naszpikowane implantami. Przekracza granice płci, jest transowe. Tworzy tożsamość, ale i ją wywłaszcza. […] Ciało uzbrojone w mentalną maszynerię jest czytane jak tekst”[94].

Problem (nie)identyfikacji cielesnej i tożsamościowej jest również stałym toposem twórczości obiektowej i performatywnej Stelarca. Interesująca w tym kontekście jest instalacja *Blender* (2005), zrealizowana wspólnie z australijską artystką, Niną Sellars. Stworzony przez nich cylindryczny obiekt jest pomyślany jako alternatywny nośnik ludzkich tkanek, pozyskanych z ciała obojga artystów. Na bazie dokonanej wcześniej liposukcji otrzymali oni z torsu i kończyn m.in. 4,6 litra ludzkiego tłuszczu, tkankę łączną, adrenalinę oraz krew, które są poddawane zabiegom konserwacji i prezentowane widzom w aseptycznym mikserze-blenderze.

Przykłady naruszenia integralności podmiotu znaleźć możemy także w wielu rzeźbach i instalacjach niemieckiej artystki, Rebecci Horn. W takich dziełach, jak *Glance of Infinity* (1997) czy *Yin and Yang Drawing the Landscape* (2004) uwidacznia się tendencja do zastępowania czynnika ludzkiego przez maszynę, której nadane zostają funkcje ludzkie bądź organiczne. Obiekty Horn zdają się żyć własnym życiem i – mimo że posiadają metalowe konstrukcje (młotki, łyżki, pędzle, instrumenty) – stanowią raczej artykulację mechanicznej cielesności naśladującej ludzką „architekturę”.

Wyłaniający się z kulturowych narracji ostatnich lat dyskurs cyborga jest determinowany jego technologiczną genealogią i organiczną wizją. I chociaż współczesna cyberkultura pokłada w nim wielkie nadzieje, nikt nie jest w stanie zagwarantować ani jakości ani przyszłości, jaką może stworzyć symbioza cyborga z człowiekiem. Zwraca na to uwagę Grzegorz Klaman, kiedy retorycznie pyta: „Czy wprowadzając do jego wnętrza nanoroboty zdolne do replikacji, które będą mnie leczyć i wspomagać, zatracę człowieczeństwo? Jeśli stanę się innym, czy oznacza to początek nowej ewolucji? Kim będę, kiedy wymienię 90% masy ciała? Być może nigdy się nie dowiem, bo sam stanę się ofiarą cyberholocaustu, jak ci wszyscy, którzy mogą zostać odseparowani od wysokich technologii, zepchnięci w obszary depresji i biedy jako biologiczny surogat”[95].

93 A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Matthew Barneya i Roberta Gobera*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 364.

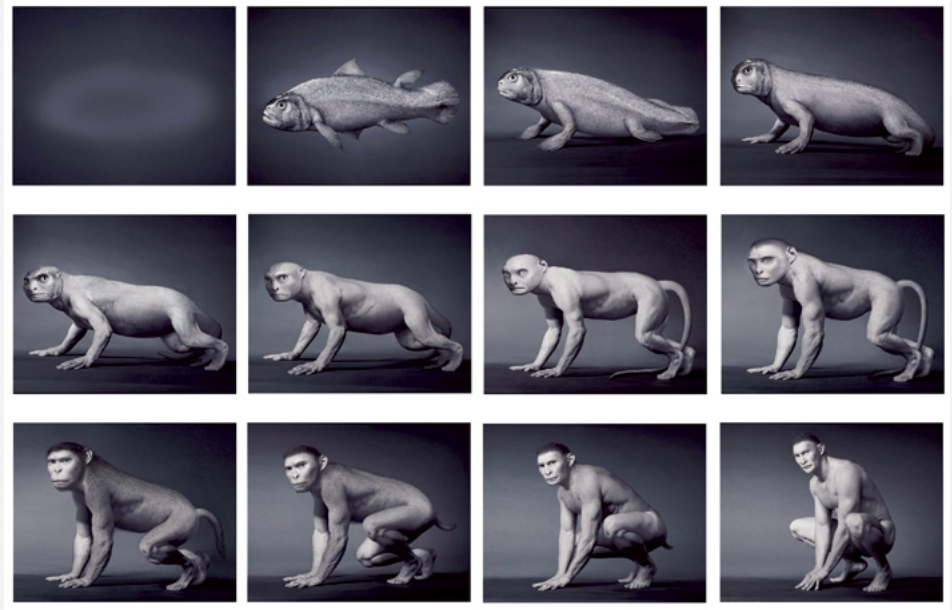
94 A. Kunce, *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, UŚ, Katowice 2008, s. 177.

95 *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamanem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, dz. cyt., s. 123.



Jake & Dinos Chapman, *Zygotic acceleration biogenetic*, de-sublimated libidinal model, technika mieszana, 1995

www.alamy.com/stock-photo-dpa-a-visitor-looks-at-the-sculpture-zygotic-acceleration-biogenetic-53726868.html



Daniel Lee (wł. Lee Xiaojing), *Origin*,
wydruk cyfrowy, 1999–2003

www.daniellee.com/projects/origin



Matthew Barney, *Cremaster 4*,
kadr wideo, 1995

www.artsy.net/artist/matthew-barney

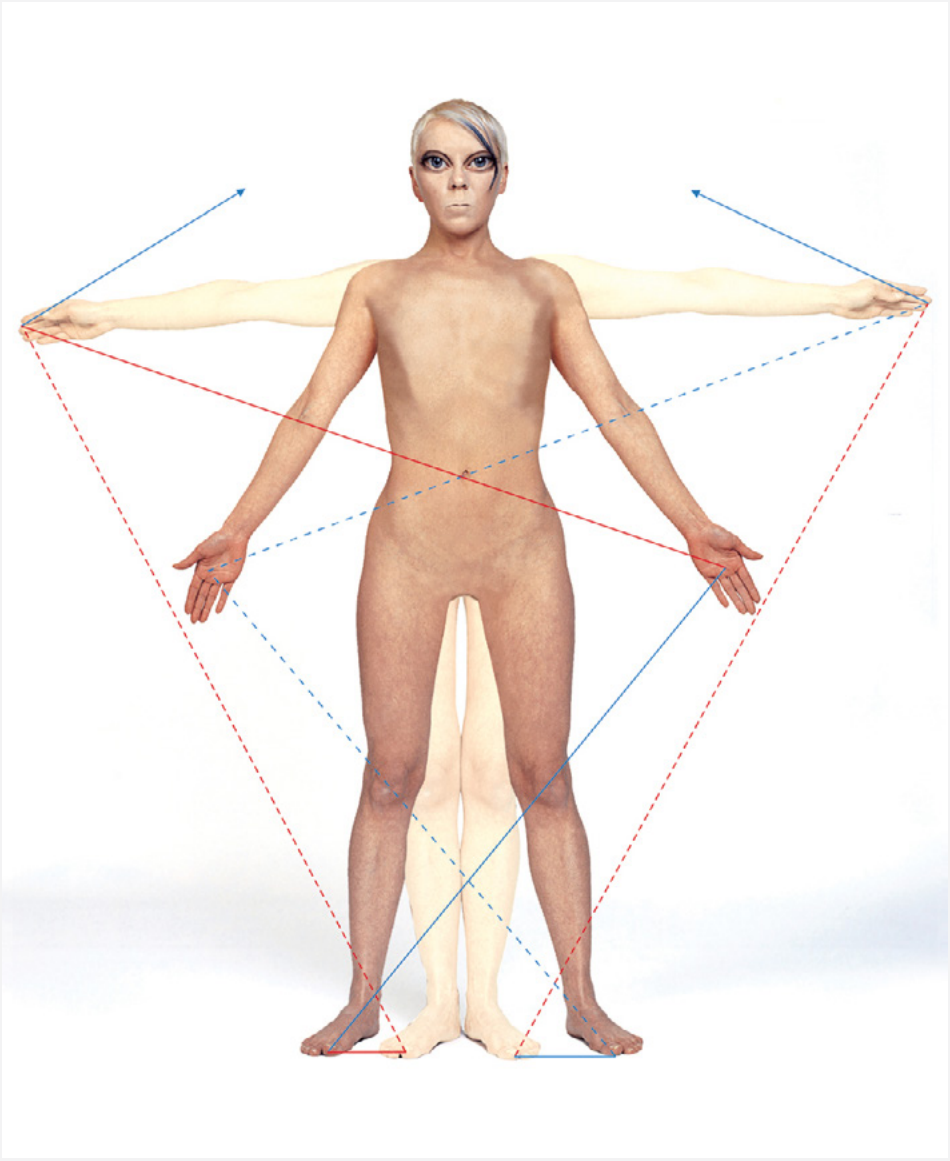


Tony Oursler, *Hacked*,
wideoinstalacja, 2008

www.flickr.com/photos/sergio45/3225749468



Alicja Żebrowska, *Onone. A World after the World*, fotografia, 1995–1997



Barbara Konopka, *Iluminacje. On-line. Człowiek binarny*, fotogram cyfrowy, 1998–1999

5. Kiedy „Ja" staje się kłączem – symulakry, awatary i klony tożsamości w cyberkulturze i sztuce sieci

Guy Debord w swoim fundamentalnym dziele *Społeczeństwo spektaklu* posłużył się mottem z przedmowy Ludwiga Feuerbacha, w której niemiecki filozof – nie bez profetyzmu – zarysował wizję świata połowy XIX w. jako epoki ceniącej „wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę. Świętą jest bowiem dla niej tylko ułuda"[96]. Ponad sto lat później okazało się, że diagnoza ta wciąż pozostaje zaskakująco trafna i aktualna. Debord w swojej analizie poszedł jeszcze dalej, zwracając uwagę na zapośredniczenie percepcji oraz ludzkiego doświadczenia przez środki masowego przekazu, które lokują klisze obrazowe pomiędzy światem a człowiekiem, co z kolei skutkuje pogrążaniem się podmiotu w fikcjonalizacji i iluzoryczności. W rezultacie tego procesu wyalienowane jednostki nie tylko zatracają (auto)krytycyzm, ale – co gorsza – w świecie społecznego spektaklu nabierają przeświadczenia, że prowadzone w ich imieniu narracje jedności sankcjonują ich poczucie bezpieczeństwa. Równowaga ta – oczywiście – jest mirażem; z jednej bowiem strony w świecie medialnego spektaklu niknie (acz pozornie) egzystencjalne poczucie zdystansowania i samotności, z drugiej zaś wszyscy jego uczestnicy oddzieleni są od rzeczywistości filtrem obrazowych i językowych klisz. Stąd – jak konkluduje Debord – „Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzieleniu"[97].

Należy dodać, że doświadczenie swoistego pęknięcia i „schizofrenizacji" sfery widzialności zostało jeszcze bardziej wzmocnione przez podważenie (a w niektórych przypadkach zniwelowanie) oryginału i upowszechnienie się świata kopii. Proces ten, zainicjowany dzięki inwazji fotografii i popularyzacji kina, sprawił, że współczesny człowiek zawierzył bardziej reprodukowanym obrazom niż denotowanej przez nich rzeczywistości. Rozwój nowych mediów i technologie cyfrowej multiplikacji doprowadziły jednak do znacznie poważniejszego impasu, ponieważ z czasem przestaliśmy odnosić się nawet do kopii, które odznaczają się jeszcze podobieństwem do wyjściowego modelu, i zdaliśmy się na łaskę symulakrów, które w swej istocie – jak twierdzi Deleuze – podważają każde pojęcie kopii oraz modelu. Symulacja bowiem – dopowiada Baudrillard – „podważa różnicę pomiędzy tym, co «prawdziwe» i tym, co «fałszywe», tym, co «rzeczywiste» i tym, co «wyobrażone»"[98].

96 L. Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, cyt. za: G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, dz. cyt., s. 33.

97 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu,* dz. cyt., s. 43.

98 J. Baudrillard, *Precesja symulakrów,* [w:] tegoż, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 8.

Obrazową egzemplifikacją tak rozumianej hiperrealności jest m.in. medium fotografii, na której symulacyjny i halucynogenny charakter zwrócił już uwagę Roland Barthes w *Świetle obrazu*. Wybitny amerykański malarz Richard Prince, najwyraźniej w nawiązaniu do tego konceptu, od lat 80. tworzył prace ewidentnie referujące ową widmowość. Potwierdza to m.in. cykl jego autotematycznych fotografii pt. *Entertainers* (*Artyści*, 1982–83), składający się z refotografowanych zdjęć portretowych znanych postaci amerykańskiego świata rozrywki. Identyczny zabieg stosowali również Thomas Ruff oraz Sherrie Levine. Niemiecki artysta w serii *Jpegs* (2007) zreprodukował znalezione w Internecie zdjęcia z ataku na nowojorskie wieże WTC, po czym powiększył je, nie bacząc na ujawnione rastry, zaś Levine dokonała fotograficznych reprodukcji dzieł zaczerpniętych z albumów dawnych mistrzów malarstwa (np. *After Cézanne*, 2007 r.) i fotografii (*After Walker Evans*, 1981), sygnując je własnym nazwiskiem. Praktyka ta nawiązuje do typowego dla kultury postmodernizmu gestu zawłaszczenia, ale co najmniej równie istotny jest tutaj aspekt zapośredniczenia i medium i komunikatu, co stanowi reperkusję życia w „globalnej wiosce", której podwaliny stworzyła sieć telewizji a umocnił ją jeszcze bardziej Internet. W rezultacie tych przemian nastąpił antropologiczny zwrot i generowanie się świadomości oraz obecności społecznej, stanowiącej – jak dowodził McLuhan[99] – nową artykulację globalnej plemienności. W tej wersji McLuhan był jeszcze rzecznikiem pojmowania technologii jako protezy, co zresztą jest zgodne z duchem koncepcji Freuda, który w *Kulturze jako źródle cierpień* dowodził, że „Człowiek [...] stał się czymś w rodzaju boga-protezy i zaiste, jest on wspaniały, gdy wyposaży się we wszystkie swe narządy pomocnicze, te ostatnie nie zrosły się jednak z nim, niekiedy zaś ich obsługa wymaga odeń niemało wysiłku"[100].

Po koncepcjach Freuda i McLuhana, w połowie lat 80., pojawia się zaproponowany przez Donnę Haraway model istoty humanoidalno-cybernetycznej[101]. Stanowi on post-genderowe połączenie człowieka i maszyny, w którym nie znajdujemy już kastracyjnych i fetyszystycznych traum ani tęsknoty za utraconą podmiotowością. Istotnym mankamentem tego paradygmatu jest jednak fakt, że jego współistnienie w cyberprzestrzeni wiąże się również ze stopniowym ogałacaniem z materialności ciał; te bowiem – jak zauważa Hal Foster – „zostają naznaczone, często brutalnie, wedle rasowych, seksualnych i społecznych różnic. Jak widać,

99 Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, WN-T, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.

100 Z. Freud, *Kultura jako źródle cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1998, s. 186.

101 D. Haraway, *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" nr 1/2003, s. 49–87.

jednocześnie dzieje się jedno i drugie, zaś nowa intensywność roz/łączności to właśnie cecha postmodernizmu. [...] W ten sposób dochodzi do połączenia wyobrażonych efektów spektaklu opisywanego przez Deborda, z neuronalnym usieciowieniem mediów, o którym pisał McLuhan"[102].

Pierwsze egzemplifikacje ponowoczesnego ciała spotykamy w filmach Davida Cronenberga – zwłaszcza w *Wideodromie* (1983), a także w jego późniejszych obrazach – *Crash* (1996), oraz *eXistenZ* (1999), w których pojawia się pełne anatomiczne spektrum „nowego mięsa", wzbogaconego o „porty, stacje dyskietek, gniazda i wejścia"[103]. Z kolei na obszarze sztuk audiowizualnych i performatywnych twórcą zdecydowanie najbardziej zaawansowanym w wykorzystywaniu nowych technologii i powiązaniu ich z ciałem jest bez wątpienia Stelarc. Artysta ten, począwszy od lat 70., rozpoczął cykl multi – i intermedialnych działań pt. *Amplified Body*, wspieranych przez roboty przemysłowe, urządzenia medyczne, a pokrótce także rzeczywistość wirtualną. Podczas jego wystąpień na wielkim ekranie można było obserwować balansowanie Stelarca, który napinał i uwalniał mięśnie ciała, współpracujące z podłączoną do niego maszynerią. „W ten sposób – jak pisze Ryszard Kluszczyński – performance przeistaczał się w swoisty, biotechnologiczny environment, będący w całości rozszerzeniem ciała artysty, które w pewnym sensie, przejęło funkcję interfejsu między pierwiastkiem biologicznym a technicznym całego przedsięwzięcia"[104].

Stelarc od 1980 r. systematycznie rozwija i ulepsza swój projekt robotycznej ręki (*Third Hand*, 1980; *Extended arm*, 2000), która ma stanowić cyborgiczne przedłużenie ciała. Ponieważ jest ona podłączona do specjalnego stymulatora, zebrana publiczność ma możliwość wpływania na motorykę artysty i stymulowania jego ruchów. To sprawia, że działania te należy postrzegać w szerszym kontekście, gdyż Inni (widzowie) posiadają intencjonalny i realny wpływ na zachowanie i tożsamość samego Stelarca. Warto też dodać, że australijski artysta już w 8. dekadzie w ramach performansu *Suspensions*, kiedy to zawisał w przestrzeni, podwieszony na hakach, podejmował działania, których celem było rozszerzenie sfery zmysłowej i bodźcowej.

Jeszcze inną próbą oddziaływania na cielesność była zastosowana przezeń telestymulacja w projekcie *Ping Body* (1995). Ciało Stelarca poddawano bodźcom zewnętrznym – niekontrolowanym przezeń impulsom, napływającym za pośrednictwem Internetu z Centre Georges Pompidou

102 H. Foster, *Powrót realnego*, dz. cyt., s. 260–261.

103 Więcej na ten temat w: P. Mirski, M. Stasiowski, *David Cronenberg: anatomia „nowego mięsa*, cyt. za: http://www.dwutygodnik.com/artykul/3700-david-cronenberg-anatomia-nowego-miesa.html (dostęp: lipiec 2017).

104 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 196.

w Paryżu, The Media Lab w Helsinkach oraz z sali konferencyjnej w Amsterdamie, gdzie publiczność – podłączona do internetowej sieci – mogła sterować jego ciałem przez komputer. Poza wspomnianą „trzecią ręką" artysta chętnie sięga także po inne artefakty i protezy – np. w projekcie *Stomach Sculpture* (1993) współpracująca z nim ekipa, używając techniki endoskopowej, umieściła w jego żołądku *ready-made*. Z kolei w 2007 r. Stelarc zainicjował interwencję *Ear on Arm* (2007), która bazuje na wszczepionej do przedramienia rzeźby w kształcie ucha, mającego w przyszłości pełnić funkcję transmitera danych z Internetu (tzw. *body hack*).

Jak zatem widać – ciało (zredefiniowane i zasilone w portal, komputer i konsolę) wymyka się tutaj McLuhanowskiej kategoryzacji, ponieważ nie pełni jedynie roli sieci (elektrycznej, telewizyjnej), ale jest również stymulatorem i (współ)podmiotem zarówno realnych, jak i telewizyjnych lub sieciowych działań. Z chronologicznego punktu widzenia był to oczywiście proces relatywnie długofalowy i w sumie zajął on ponad trzydzieści lat. Pierwsze sensu *stricte* transmisje satelitarne dla celów artystycznych zapoczątkowane zostały w 1977 r. przez Nam June Paika jako tzw. *Sat Art*. Najbardziej spektakularnym tego typu projektem było „widowisko" pt. *Good Morning, Mr Orwell*, transmitowane symultanicznie 1 stycznia 1984 r. z paryskiego Centre Georges Pompidou oraz nowojorskiego studia WNET-TV.

Aspekt wirtualności i wirtualizacji ciała oraz miejsca (artysty, aktora, odbiorcy) od tamtej pory stał się niezwykle popularnym tematem i artystycznym lejtmotywem wielu dzieł. Niemiecki reżyser, Hellmuth Costard, w 1983 r. razem z Jürgenem Ebertem zrealizowali filmowy esej *Echtzeit* (*Czas realny*), którego główny bohater to człowiek żyjący na pograniczu realności i świata wirtualnego, co w końcu doprowadza go do konstatacji, że jest wcieleniem nieżyjącej osoby. Interesującego przykładu projekcji ludzkiego ciała jako obrazowego bytu dostarcza instalacja wideo *Slowly Turning Narrative* (1992) Billa Violi, w której widz, znajdujący się w przestrzeni galerii, staje się lustrzanym elementem transmisji wideo, czemu towarzyszy dobiegająca z głośnika monotonnie powtarzana formuła: „Ten, który kłamie, ten, który kradnie, ten, który zwycięża, ten, który przegrywa…".

Inwariantną (medialnie) wersją tej pracy jest instalacja Dominika Lejmana pt. *Dyskrecja warunkowa* (*Stealth Painting*, 1999). Należy ona do cyklu tzw. „inkorporowanych" prac, w których artysta, wykorzystując jako ekran malowane płótno, rzutuje na nie dwie projekcje wideo. Pierwsza zawiera wizerunek nagiej i skulonej postaci, druga zaś jest transmisją sytuacji z pola widzenia kamery, gdzie zwykle znajduje się widz, który może dostrzec swój wizerunek z kilkusekundowym opóźnieniem.

Pokrewny typ intermedialności i interaktywności charakteryzuje realizacje węgierskiej artystki, Ágnes Hegedûs. Jej najbardziej znana instalacja *Hindsight* (*Spóźniony refleks*, 1990) posiada zwielokrotnioną formę ludzkiej gałki ocznej, która – podobnie jak ręka widza – pełni funkcję interfejsu. Manipulowanie nią sprawia, że przed odbiorcą (interaktorem) wyświetla się projekcja. Jeszcze bardziej zaawansowaną technicznie pracą jest instalacja *Between the Words* (1995), która włącza w swój obszar dwie osoby, oddzielone ścianką, ale połączone ze sobą joystickami. Poprzez manipulowanie nimi i wykorzystywanie własnej ekspresji twarzy oraz rąk, mogą one zawiązywać interakcję i komunikację.

Ogólnie rzecz biorąc – większość dzieł prowokujących aktywność i mobilność widza jest sprzęgnięta z doświadczaniem rzeczywistości wirtualnej[105]. Z historycznego punktu widzenia jednym z pierwszych dzieł zaprezentowanych symultanicznie – w przestrzeni galeryjnej oraz w Internecie – był projekt Douglasa Davisa *The World's First Collaborative Sentence* (1994). Tytułowe i inicjujące je zdanie miało zachęcać do partycypacji:

Podejdź bliżej znajdź się w obiektywie
Niech Cię zobaczę
Razem stworzymy...
Najdłuższe na świecie...

Dzieło to stanowiło rodzaj interaktywnej gry, w której w ciągu 20 lat wzięło udział ponad 200 tys. uczestników. Łącznie powstały dwie wersje pracy – „jedna wciąż czynna i żywa oraz druga, nazwana odpowiednio „zamrożonym oryginałem"[106].

We współczesnej kulturze, bazującej właśnie na rzeczywistości wirtualnej (*VR*), możemy – za Ryszardem Kluszczyńskim[107] – wyróżnić trzy fundamentalne rodzaje komunikacji: 1. komunikacja jako transmisja (monolog), 2. interakcja (negocjacja i wymiana poglądów – dialog), 3. generowanie znaczeń – przekaz jest utożsamiony z tekstem – obiektem interpretacji, przy czym nadawca i odbiorca są zrównani jako czytelnicy tekstu. Dzisiaj wszyscy uczestnicy tak rozumianej komunikacji są poddawani procesowi telematyzacji, która zagarnęła najróżnorodniejsze przestrzenie edukowania i doświadczania jednostek, grup, społeczności – począwszy od nauki, przez formy życia społecznego i zawodowego, a skończywszy na rozrywce. Zachodząca w tej sferze komunikacja posiada – co istotne – coraz większy

105 Twórcą pojęcia *Virtual Reality* jest Jaron Lanier – amerykański informatyk, kompozytor i futurolog, który wprowadził je do społecznego dyskursu w 1989 r.

106 Cyt. za: E. Wójtowicz, *The World's First Collaborative Sentence (1994) Douglas Davis*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, dz. cyt., s. 71–72.

107 Zob. R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 14–17.

wymiar wirtualny i coraz bardziej sprzęgnięta jest z nowymi technologiami. To z kolei w sposób oczywisty wpływa na status tożsamościowy relacji zachodzących u i w obrębie uczestników, którzy mogą zmieniać identyfikacje, pozostawać anonimowi, czy też łączyć się w polifoniczne zbiorowości sieciowe. Wytworzona w tym środowisku cyberkultura nie determinuje jednak nieodwracalnych zobowiązań, ponieważ jest to świat – jak pisze Kluszczyński – nie szukający „ponownego zespolenia. Świata, który odkrył, że mówienie z rozdzielonych światów, słuchanie innych mówiących z oddali pozwala odnaleźć porozumienie bez potrzeby rezygnowania z autonomii. Porozumienie wolnych jednostek. Szepczące do siebie wyspy. Dyskutujące archipelagi. [...] Odrzucając surową dyscyplinę transmisji i fałszywy entuzjazm perswazji, interaktywne multimedia prowadzą niekończące się wielogłosowe rozmowy o płynności granic, nieskończoności światów i nieobecności prawdy. I o sile, która może powstrzymać ostateczne rozproszenie się bytów – o granicy bezgranicznego świata”[108].

Dystynktywnym *modusem operandi* rzeczywistości wirtualnej jest komunikacja hipertekstualna, zawsze odsyłająca do kolejnych tekstów i kontekstów. Odbiorcy-interaktorzy stają się współinicjatorami „dzieła”, które nie determinuje finalnie swojego przesłania, gdyż – zgodnie z diagnozą Umberto Eco – jest ono wielowarstwowe oraz otwarte, przy czym jego struktura ma charakter procesualny i nie zakłada kierunku kreacji ani interpretacji. Stąd interaktor musi na własną rękę dokonywać poszczególnych wyborów, które pokierują go ku potencjalnym sensom znaczenia. Tak rozumiana komunikacja oraz generowanie w jej obrębie warstwy sensotwórczej może ujawniać się pod wieloma postaciami, które Ryszard Kluszczyński klasyfikuje jako: „intermedialność (relacje między (multi) mediami), semantyczność (relacje pomiędzy znakiem a znaczeniem), prezentyzm (relacje pomiędzy składnikami dzieła, pomiędzy nimi a odbiorcą, pomiędzy elementami pola interaktywnej komunikacji artystycznej), interaktywność (relacje pomiędzy artefaktem i odbiorcą-interaktorem), telematyczność (relacje między tu i tam, między obecnością i nieobecnością), immersyjność (relacje pomiędzy zewnętrzem i wnętrzem), efemeryczność (relacje pomiędzy bytem a zdarzeniem, pomiędzy trwaniem a stawaniem się), wirtualność (relacje między światami), czy wreszcie hipertekstualność (relacje między tekstami), czy też interkonektywność (relacje pomiędzy składnikami uniwersum)”[109].

108 Tamże, s. 9.

109 R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 100.

Sztuka w przestrzeni Internetu (net art) – podobnie jak miało to miejsce w latach 60. i 70., kiedy artyści kontestowali obszary instytucjonalne (galerie, muzea, centra kultury) – ma charakter alternatywny. W dużym stopniu jest ona uniezależniona od polityki rynku i związanych z nim instytucji (galerzystów, kuratorów, krytyków). W konsekwencji sztuka sieci jest dzisiaj – być może – najbardziej demokratyczną domeną, ponieważ nie bazuje na wartościach rynkowych i galeryjnych, nie jest produktem ekskluzywnym i otwiera się na każdego potencjalnego twórcę oraz odbiorcę. Tak zafundowana i afirmowana wolność ma jednak swoje mankamenty, jest bowiem ekspresją, która nie podlega weryfikacji. Natomiast bez wątpienia ogromnym walorem wirtualnych bytów i podmiotów jest fakt, iż mogą one dowolnie kształtować się, łączyć bądź rozdzielać, i zmieniać identyfikacje. Tożsamość, jak dowodzi Darin Barney, jest tutaj konstruowana zgodnie z zasadą „złożonego naśladownictwa relacji, wyborów i aktów, odegranych w różnorodności paralelnych i nakładających się kontekstów”[110]. A co więcej, „ja jest konstruowane, natomiast zasady interakcji społecznej są budowane a nie otrzymywane. [...] Twoja tożsamość w komputerze jest sumą twojej dystrybuowanej obecności”[111].

Ilustracją opisanej płynności w zmiksowanej i ontologicznie niejednorodnej rzeczywistości świata *VR* jest projekt *Can You See Me Now?* (2001) międzynarodowego kolektywu Blast Theory. Jest to rodzaj urbanistycznej i wirtualnej gry, łączącej cechy w sobie „cechy zbiorowego performansu bądź happeningu oraz wieloosobowej gry. Jego wydarzeniowość i performatywność ma jednoznacznie partycypacyjny charakter”[112].

Nieusytuowanie i zdecentrowanie procesualnych podmiotowości „Ja” jest niemal egzemplarycznie reprezentowane w interaktywnych pracach Piotra Wyrzykowskiego. Znamienny pod tym względem jest zwłaszcza jego projekt pt. *There is No Body* (1995–1997). Artysta, wykorzystując atrybuty przestrzeni wirtualnej, przedstawia na czterech ekranach ludzką postać i zaprasza do „gry” odbiorców-interaktorów, którzy mogą przejąć inicjatywę i dowolnie ją definiować i deformować. Ta i podobne realizacje dowodzą niezwykłego potencjału cyberprzestrzeni. Dzięki otwartej i mobilnej strukturze projektowane i umieszczane w niej ciała nie posiadają zamkniętego i konturowanego charakteru, a w ramach ich trwania i procesu – jak pisze Elizabeth Grosz – „urzeczywistnia się wirtualność, seria włączających i transformujących możliwości”[113]. Idąc dalej tym

110 D. Barney, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, Sic!, Warszawa, 2008, s. 172.

111 S. Turkle, *Life on the Sreen: Identity in the Age od Internet*, Simon and Schuster, New York 1995, s. 10–12, cyt. za: D. Barney, *Społeczeństwo sieci*, dz. cyt., s. 176.

112 Zob. R. W. Kluszczyński, *Can You See Me Now? (2001) Blast Theory*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, dz. cyt., s. 133–137.

113 E. Grosz, *Space, Time and Perversion*, Routledge, New York, 1995, s. 134.

tropem, warto zwrócić uwagę, co akcentuje także krytyka spod znaku cyberfeminizmu (na przykład Rosi Braidotti[114]), że wirtualna rzeczywistość posiada analogiczną do ludzkiego mózgu strukturę arachnoidalną (pajęczą), zasadzającą się na sieci powiązań, relacji i impulsów. Na tę feministyczną konotację wskazuje również Bracha L. Ettinger, która dowodzi, że „Matrix jest nieświadomą przestrzenią jednoczesnego występowania i zaniku Ja i nieznanego nie-Ja, które nie zostaje przyjęte ani przez fuzję, ani odrzucone. Matrix ma podstawę w kobiecych/prenatalnych inter-relacjach i ujawnia wspólną przestrzeń graniczną, w której to, co nazywam *rozróżnieniem-we-współ-występowaniu* i *dystansem-w-bliskości* płynnie się wyłania i reorganizuje w metamorfozach, wytworzonych przez i ciągle wytwarzających relacje-bez-łączenia na granicy obecności i nieobecności, podmiotu i przedmiotu, ja i obcego"[115].

W rozważaniach tych nie można oczywiście pominąć roli, jaką pełni samo oprogramowanie w sztuce nowych mediów. Na tym zaś polu należy wyodrębnić dwie dziedziny, jakimi są dziś *software* oraz *hardware*, które niekiedy pokrywają się w jednym dziele. Konceptualny artysta nowych mediów, Les Levine, twierdzi wręcz, że „Wszystkie czynności, które nie mają związku z przedmiotem lub materią, są wynikiem *software*. Same obrazy to *hardware*. Informacja o tych obrazach to *software*"[116]. Twórcze ich wykorzystanie jest jednak efektem i konsekwencją wieloletnich doświadczeń i poszukiwań artystów o proweniencji jeszcze modernistycznej, którzy jakkolwiek pracowali w świecie analogowym, to jednak konceptualnie i intuicyjnie byli już myślami w świecie generatywnym i cyfrowym. Na ten aspekt wskazuje też Łukasz Ronduda, który pisze, że różnica współczesnych „realizacji Software Art względem swoich poprzedników [inspirowanych Cage'owską «logiką maszyny»] polega, z jednej strony, na odejściu od całkowitej negacji własnej twórczej podmiotowości i ukazywania relacji z maszynami (w tym wypadku z software'em) jako ciągłej walki o «nasycenie ich artystyczną subiektywnością autora» oraz uczynienie z nich «swoistej ekstensji osobowości twórcy». Z drugiej strony, na chęci wywołania w nas odczucia, iż wraz z rozwojem technologii komputerowej (w szczególności w związku z postępem w badaniach nad sztuczną inteligencją) stajemy się świadkami wykształcenia się nowych

114 Por. R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, MA Polity, Malden 2002.

115 B. Lichtenberg Ettinger, *Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace*, [w:] J. Welchman (ed.), *Rethinking Borders*, Minnesota University Press, 1996, cyt. za: A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003, s. 28.

116 Cyt. za: Ł. Ronduda, *Software Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003, s.91.

podmiotów doświadczania i interpretacji świata. Podmiotów innych niż antropocentryczne”[117].

Prekursorską reprezentacją takiej narracji są projekty holenderskiego artystów – Dirka Paesmansa i Joan Heemskerk'a – którzy stworzyli słynną grupę Jodi.org. Ich estetycznie niezwykle oszczędne realizacje koncentrują się przede wszystkim na analizie i artykulacji metajęzykowej struktury Internetu, są wreszcie prześmiewczymi i neodadaistycznymi wypowiedziami, w których nierzadko podmiotowość zostaje ubezwłasnowolniona wobec autonomiczności „zbuntowanych” komputerów. Innym niekonwencjonalnym przykładem net artu jest aktywność anonimowej artystki, która przyjęła przydomek Netochka Nezvanowa (pseudonim inspirowany prozą Fiodora Dostojewskiego). Jej (a być może jego lub ich) liczne i prowokacyjne wystąpienia, które firmowane są zazwyczaj przez różne podstawione „persony”, wpisują się w podobny duch cybernetycznej rewolty. Netochka Nezvanowa jest – jak się wydaje – czymś, co Margaret Wertheim określa jako „digitalne maski” bądź „zastępcze twarze” odzwierciedlające według Gibsona „halucynację matrixa”[118].

W podobnym duchu mieści się działalność powstałego w 1995 r. brytyjskiego kolektywu TechnoSpher. W jego skład wchodzą Jane Prophet, Gordon Selley, Julian Saunderson, Rycharde Hawkes i Andrew Kind. Artyści ci zwrócili się do użytkowników Internetu, aby zaproponowali własne sugestie i koncepty dla „sztucznego” życia. Stworzone w oparciu o nie wirtualne istoty posiadają przypisane im imiona i biografie, a ich „życie i śmierć” jest przedmiotem opisów, które użytkownicy otrzymują w formie poczty elektronicznej. Projekt ten dotyczy zatem kreacji i kondycji bytów postbiologicznych i posthumanistycznych. Podobnymi tematami, choć także w relacji do kwestii tożsamościowych, narodowościowych i globalistycznych, zajmuje się japoński kolektyw Dumb Type, założony w Kioto w 1984 r. (*S/N*, 1994; *OR*, 1997; *Memorandum*, 2000).

W ostatnim czasie pojawiła się również koncepcja tak zwanego ciała widmowego (*phantom body*). Ma to być w założeniach propozycja zastąpienia ciała fizycznego i biologicznego przez zintegrowane mentalnie i neuronowo awatary, funkcjonujące tylko w przestrzeni wirtualnej i – jako takie – mogące stanowić konkurencję dla człowieka. Rozwinięciem tych postulatów jest realizowany od 2002 r. projekt Stelarca *Prosthetic Head*. Awatar artysty, wykonany w środowisku 3D, potrafi prowadzić już konwersację na poziomie adekwatnym do jego twórcy, przy czym jest on na bieżąco modyfikowany.

117 Ł. Ronduda, Software *Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s. 98.

118 Zob. M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspaces. A history of space from Dante to the Internet*, W. W. Norton & Company, New York 1999, s. 223–236 ; W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. Piotr W. Cholewa, Wyd. Książnica, Katowice 2009.

Jedną z pierwszych polskich artystek zajmujących się sztuką sieci jest moRgan (Barbara Konopka). W tej domenie na uwagę zasługuje jej projekt *Mental Slide* (2002–2004), który powstał przy współpracy z Wydziałem Elektroniki Politechniki Warszawskiej, a stanowił rodzaj wykrywacza kłamstw do internetowych komunikatorów.

Kończąc tę krótką kwerendę działań w obrębie cyberkultury i sztuki sieci pragnę zaznaczyć, że przy wszystkich rozterkach i wątpliwościach wobec przemian tożsamościowych, które zachodzą w społeczeństwie sieciowym, trudno nie zgodzić się z Ryszardem Kluszczyńskim, że istotną i niepodważalną zaletą nowych technologii i mediów jest fakt, że sprzyjają one „procesowi kształtowania się społeczeństwa obywatelskiego. Można by powiedzieć, że społeczeństwo informacyjne i społeczeństwo obywatelskie, to dwie nazwy tej samej struktury społecznej”[119].

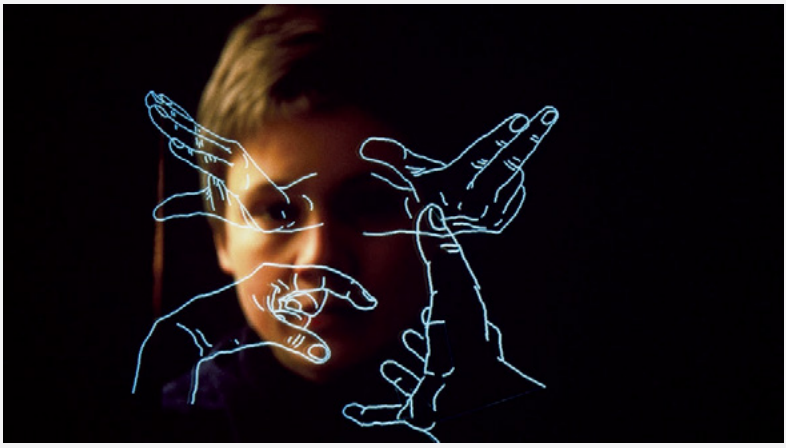
119 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 29.



Stelarc, *Amplified Body – Third Hand*, 1980

esotericsynapticevents.blogspot.com
/2015/01/stelarc-man-with-three-ears.html





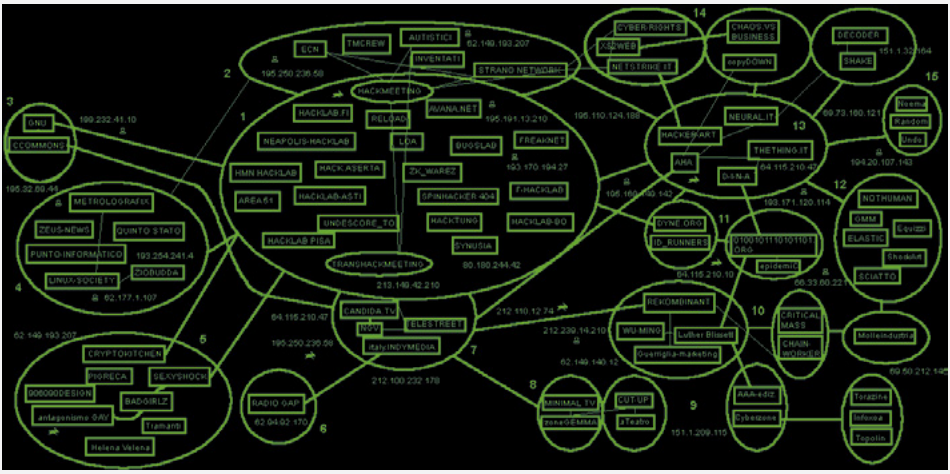
Nam June Paik, *Good Morning, Mr Orwell*, widowisko telewizyjne, 1984

nightflight.com/revisiting-good-morning-mr-orwell-nam-june-paiks-rebuttal-to-orwells-dystopian-vision-on-the-first-day-of-1984/

Ágnes Hegedûs, *Between the Words*, instalacja, 1995

235media.de/1995/10/agnes-hegedus/?lang=en





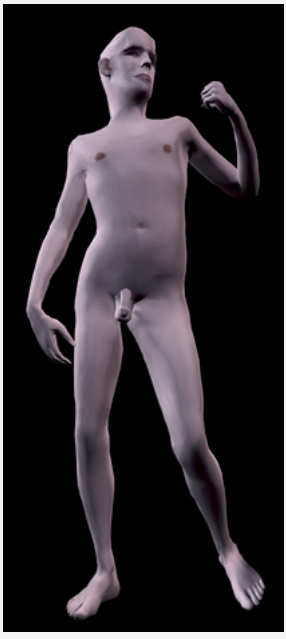
Blast Theory, *Can You See Me Now?*, gra komputerowa, 2001

katieloughrey.wordpress.com/2015/11/29/can-you-see-me-now/

Jodi.org, strona www, 2002

map.jodi.org/





Dominik Lejman, *YO LO VI (Inkwizycja wg Goi)*, akryl na płótnie, podwójna projekcja wideo: DVD + projekcja na żywo, 2006

(fot. artysty)

Piotr Wyrzykowski, *There is No Body*, www, grafika 3D, 1996

6. Maska i teatralizacja w świecie spektaklu

Jedną z najbardziej przekonujących metafor globalnej rzeczywistości jest figura „spektaklu", który – jak słusznie pisał Guy Debord – „nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami"[120]. W jego ramach odbywa się dramatyzacja i stylizacja ról, bowiem „społeczeństwo – jak dopowiada Jean Duvignaud – jest sceną, na której człowiek poprzez maskę objawia swój byt"[121]. W tym *theatrum mundi* maska nie pełni jedynie funkcji doraźnego kamuflażu. Według Claude'a Lévi-Straussa jej istotą jest genealogia i kontekstualność, bowiem „Maska nie istnieje sama w sobie, zakłada ciągłą obecność innych masek, realnych lub możliwych, z których można wybrać tę, która będzie jej ekwiwalentem"[122]; stąd nie jest wyłącznie tym, co przedstawia, ale również tym, co wyklucza.

W kulturach prehistorycznych maska pojawiła się wraz z kultem zmarłych. Pokrótce zaczęła wypełniać także inne funkcje rytualne, a z biegiem czasu także artystyczne. W teatrze antycznym maska posiadała charakter funkcjonalny – reprezentowała określony typ psychologiczny bohatera lub bohaterki, będąc niejako „obrazem" danej postaci. W teatrze barokowym stopniowo odchodzono od materiałowej maski, co nie znaczy, że jej zupełnie nie było. W istocie maska powróciła, ale jako twarz, która obrazowała jakiś typ ekspresji bądź rys mentalny danej postaci.

W xx w. topika maski podlega znaczącej konceptualizacji, co znakomicie ilustruje słynna fotografia Man Raya z 1926 r. pt. *Noire et blanche* (*Czarna i biała*). Według Hansa Beltinga praca ta emanuje podwójny podmiot (etniczna maska Baule z Wybrzeża Kości Słoniowej oraz twarz modelki Kiki z Montparnasse'u) oraz przeciwstawia dwa fetysze. Koniec końców „Twarz paryżanki jest tu w pełni maską, afrykańska maska zaś w pełni twarzą". Potwierdza to tekst towarzyszący fotografii opublikowanej w magazynie „Vogue", gdzie czytamy o „«twarzy kobiety» (*visage de la femme*), która wciąż pozostaje związana z «prymitywną naturą», a swą płciowością i obcością przeraża i fascynuje"[123]. Konstatacja ta nie tylko dowodzi podwójnej inscenizacji, ale również kolonialnych nawyków oraz patriarchalnego myślenia.

Maska, a także cała sfera teatralizacji prowadzona w ramach strategii artystycznych może – paradoksalnie – umożliwiać kreowanie bądź

120 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*,, dz. cyt., s. 33–34.

121 J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, przeł. R. Forycki, w: *Maski*, (red). M. Janion i S. Rosiek, WM, Gdańsk, 1986, t. II, s. 42.

122 C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, WŁ, Łódź 1985, s. 87.

123 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 59–61.

dookreślanie ludzkiej tożsamości, czego potwierdzeniem jest bez wątpienia *casus* Tadeusza Kantora, twórcy teatru Cricot 2. W realizowanej przezeń wizji sztuki oraz teatru koncentracja nad artystyczną formą dzieła zawsze była ściśle powiązana z egzystencjalnym i emocjonalnym przekazem. Dlatego też w Kantorowskiej praktyce teatralnej (*Wariat i zakonnica*, 1963, *Umarła klasa*, 1975; *Wielopole, Wielopole*, 1980; *Niech sczezną artyści* 1985; *Nigdy już tu nie powrócę*, 1988) lub happeningowej (*Panoramiczny happening morski*, 1967; *Lekcja anatomii wg Rembrandta*, 1968) odnajdujemy – wywodzące się w dość oczywisty sposób z modernistycznych mitów tożsamościowych – pełne spektrum „stanów emocjonalnych (patologicznych)", takich jak: „ekscytacja, egzageracja, stany halucynacyjne, stany gorączkowe, stany majakalne, stany deliryczne, stany konwulsyjne, stany agonalne, spazm, rozkosz, cierpienie, ból, męka, gniew, wściekłość, szaleństwo"[124]. Wszystkie one z kolei były rezonansami dekonstrukcji twórczych „obyczajów", do których Kantor zaliczał: „rozwiązłość, rozwydrzenie, wyuzdanie, rozpasanie, demoralizacja, występne procedery, grzeszne praktyki, działania skandaliczne, działania hańbiące, działania biedne, banalne, prozaiczne, sadyzm, okrucieństwo, lęk, wstyd"[125].

Postacią porównywalnie prowokującą, łamiącą także obyczajowe tabu, był Krzysztof Niemczyk – prawdziwy *enfant terrible* polskiej sztuki lat 60. i 70. Ten zapoznany pisarz, happener i artysta, którego jedyna powieść (*Kurtyzana i pisklęta, czyli Krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej Studium chaosu*) została opublikowana dopiero po jego śmierci (1999), to jednocześnie jedna z najciekawszych i najbarwniejszych indywidualności powojennego pokolenia, którego życie artystyczne ogniskowało się w warszawskiej galerii Foksal oraz w krakowskich Krzysztoforach. Niemczyk zasłynął z wielu niebanalnych i nieformalnych akcji – przeciągnął motek nici pomiędzy kopcem Kościuszki i rzeką Rudawą (*Hołd Wandzie, która nie chciała Niemca*), przysznurował się z grupą hipisów do autobusu (*Grupa Laokoona*), przywiązawszy do ławki własną matkę na krakowskich Plantach powołał „żywą rzeźbę" opodal BWA, obnażał pośladki w przestrzeni publicznej Krakowa (wszystkie akcje ok. 1968–1969). Marcin Hernas i Piotr Marecki interpretują te i podobne wystąpienia Niemczyka jako przykład polskiego sytuacjonizmu[126].

124 T. Kantor, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, (wyb. i oprac.), K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005, t. I, s. 185–186.

125 Tamże.

126 Zob. M. Hernas, P. Marecki, *Sytuacjonizm Niemczyka*, [w:] K. Niemczyk, *Kurtyzana i pisklęta, czyli Krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej Studium chaosu / Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, (red.) A. Ptaszkowska, M. Hernas, P. Marecki, Ha!art, Kraków, 2007, s. 273–278.

Zbliżony typ strategii, cechującej się bezpośrednim doświadczaniem rzeczywistości i zanurzaniem w jej szerokim kontekście, realizował Andrzej Partum – artysta intermedialny, letrysta, założyciel pozainstytucjonalnego Biura Poezji (1971–1984) i autor licznych manifestów (*Sztuka Pro/La*, 1973; *Manifest sztuki bezczelnej*, 1978; *Milczenie awangardowe*, 1978). Swojej nihilistycznej i anarchizującej postawie dał już wyraz dość wcześnie, bo w 1960 r., kiedy zatelefonował do Filharmonii Narodowej w Warszawie i podawszy się za przewodniczącego Rady Państwa, uzyskał zgodę na recital fortepianowy Andrzeja Partuma pt. *Rzut Poezji Abstrakcyjnej*, któremu miała towarzyszyć recytacja tekstów poetyckich w wykonaniu Adama Hanuszkiewicza. Przedsięwzięcie zostało odwołane w ostatniej chwili. Z kolei w 1973 r. podczas v Biennale Form Przestrzennych (Elbląg, galeria El) zakłócił projekcję filmu Józefa Robakowskiego i w ramach własnego wystąpienia *Akupunktura* oraz *Film nie potrzebuje ekranu*, nakłuwał szpilkami ekran filmowy, a także przy pomocy lustra przenosił projekcję na ściany i sufit galerii. Trzy lata później podczas performansu *Smród* (Warszawa, galeria Repassage) Partum podłożył pod znajdujący się na stoliku obrus grudki wydzielającej przenikliwy zapach rudy siarki. „Węchowa" rzeźba – oczywiście – wypłoszyła widzów, ale poniekąd zdezawuowała też artystyczny salon. Sytuacjonistyczne wystąpienia Partuma najczęściej jednak nie były opatrywane i definiowane pojęciami wywodzącymi się z semantyki artystycznego dyskursu, ponieważ w głównej mierze udzielał się on jako interlokutor i spacerowicz, zwłaszcza na Krakowskim Przedmieściu (lata 70.), kreując niecodzienne i z ducha dadaistyczne interwencje. Dowodzą tego świadectwa Jerzego Truszkowskiego, Ewy Zarzyckiej czy Zbigniewa Warpechowskiego[127].

W sztuce światowej reprezentantami analogicznych praktyk wypowiedzi byli m.in. artyści performansu wpisujący się w tak zwany nurt „żywej rzeźby" (np. Ben Vautier, *Ben's Window*, 1962; Gilbert & George, *Singing Sculpture*, 1970; Jannis Kounellis, *Table*, 1973) czy body artu (Vito Acconci, *Following* Piece, 1969; Peter Weibel & Valie Export, *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968; Yayoi Kusama, *Walking Piece*, 1966, *Alice in Wonderland Happening*, 1968, *Naked Happening Orgy and Flag-burning*, 1968).

Zdecydowanie na antypodach tej postawy, jako zjawisko osobne, należy postrzegać manifestacje polskiego artysty, Jerzego Beresia, który odwoływał się do nowożytnych mitów założycielskich. Podczas akcji pt. *Pomnik artysty* (1978) Bereś, osłonięty jedynie przez dwie deski opasane sznurkiem na biodrach, przemierzył trzykilometrowy odcinek między

127 Więcej na ten temat w: J. Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce*, cz. 3, *Andrzej Partum 1938–2002*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002; Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, http://www.obieg.pl/teksty/2093 (dostęp: lipiec 2017).

Warcinem i Kępicami, by po dotarciu do miasteczka stworzyć efemeryczny *Pomnik Artysty*. Metaartystyczny kontekst tej manifestacji był powiązany z modernistycznym przeżywaniem i doświadczaniem sztuki jako narzędzia transgresji i transcendencji.

Rzeczywistość społeczno-polityczna lat 80., a zwłaszcza polskie realia (po zawieszeniu stanu wojennego i przed obradami „okrągłego stołu") nie mogły nie wpłynąć na obraz sztuki i artykułowane przez artystów postawy. Dość powszechną praktyką stała się wówczas działalność kolektywna, co zaowocowało aktywnością takich grup jak: Gruppa, Luxus, Koło Klipsa czy Neue Bieremiennost. Pierwsza z nich funkcjonowała w okresie 1982–1989 i tworzyli ją: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak. Artyści Gruppy, jakkolwiek w swoich pracach zwracali ostrza krytyki na otaczające ich realia, to jednak – jak pisze Maryla Sitkowska – „W swych wizjach i procederach malarskich członkowie Gruppy wybiegają poza historyczny czas ich powstania, zarówno w krytyce przeszłości, jak i rozpoznaniu rzeczywistości aktualnej sięgając do głębszych jej struktur. Tym samym pracują dla przyszłości – nie przez wykoncypowane projekty i postulaty, dokładnie skompromitowane przez ideologów, lecz przez dogłębne poznanie prawdy o sobie i otaczającym świecie osiąga się wolność i odwagę brnięcia w to dalej"[128].

Z kolei związana z wrocławskim środowiskiem twórczym grupa Luxus (1983–95) nie koncentrowała się wyłącznie na działalności *stricte* wystawienniczej, ale raczej – nawiązując do poetyki dada i Fluxusu – uprawiała „działalność towarzyską", wydawniczą i „wdawała się w dyskusje". Do najbardziej znanych i aktywnych członków Luxusu należeli Paweł Jarodzki, Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Jerzy Kosałka, Marek Czechowski, Artur Gołacki, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki, Jacek Jankowski, Szymon Lubiński, Andrzej Jarodzki, Krzysztof Kubiak i Krzysztof Kłosowicz.

Do nowej ekspresji lat 80. i kultury metafory odwoływało się poznańskie Koło Klipsa, które tworzyli Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Krzysztof Markowski i Wojciech Kujawski, a z mniejszą lub większą częstotliwością współpracowali z grupą: Piotr Kurka, Piotr Postaremczak, Mariusz Młodzianowski i Robert Moroń. Koło Klipsa działało w latach 1983–1990 i cechowało się realizacjami tworzonymi *in situ*. „Kompozycje przestrzenne" grupy – jak pisze Ewa Gorządek – „nasuwały skojarzenia z malarstwem, które wyszło poza obraz, a najlepszym dla nich określeniem wydaje się termin «rzeźba postmalarska» (członkowie grupy byli

128 M. Sitkowska, *Gruppa*, [w:] *Gruppa 1982–1992*, kat. wyst., (oprac.) M. Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1992 – luty 1993, s. 3–12.

malarzami). Z biegiem czasu prezentacje grupy przyjmowały postać coraz bardziej teatralną, scenograficzną”[129]. Na marginesie warto dodać, że w połowie lat 80. artyści z Koła Klipsa zrezygnowali na wystawach z podpisywania prac, akcentując rangę budowania pewnej zbiorowej całości.

Ostatnia ze wspomnianych grup – Neue Bieremiennost (1986–89) – miała najkrótszy żywot, ale jej członkowie (Mirosław Bałka, Mirosław Filonik i Marek Kijewski) pokrótce zaczęli sobie znakomicie radzić w projektach indywidualnych. Ponieważ wszyscy z wykształcenia byli rzeźbiarzami, twórczość ich bazowała na rzeźbie, którą jednak osadzano w nowym kontekście; ten zaś niejednokrotnie był bieżący i ironiczny. Medium to było także punktem wyjścia do performansów i działalności czysto akcyjnej oraz efemerycznej.

Sztuka przełomu tysiącleci nie zatraca ironicznego dystansu do rzeczywistości i – podobnie jak dekadę wcześniej – nie sili się na fundowanie nam magicznej wiary w transcendentną moc obrazu. Maska i teatralizacja – jeśli w ogóle się pojawiają – są naocznie mimetyczne i nie ukrywają swej inscenizacyjnej proweniencji. Aspekt ten jest niezwykle widoczny w twórczości Grzegorza Sztwiertni, który jest artystą nader wyczulonym na problematykę idei i jej reprezentacyjnych uwarunkowań, ma doskonałą świadomość niewielkiej dziś siły (bo mierzonej krótkotrwałym oddziaływaniem) i iluzorycznej przemocy obrazu. Dowodzą tego liczne filmy artysty, w których często odwołuje się on do prawdziwych bądź będących czystą mistyfikacją narracji z kręgu medycyny, estetyki, filozofii, socjologii lub historii sztuki. Sztwiertnia, sam występując dokamerowo bądź angażując modeli, stwarza przed odbiorcą wrażenie dokumentaryzmu czy obiektywizmu, ale finalnie zawsze wyprowadza go w przysłowiowe „pole” i burzy racjonalny porządek sensu i referencji (*Histoire de la folie*, 1999; *Historia Teatru Polskiego*, 2000–2008; *Département des Aigles*, 2011).

Podobny typ ironii i humoru cechuje większość wystąpień oraz filmów grupy Azorro (2001–2010), którą tworzyli Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko oraz Łukasz Skąpski. Istotą ich twórczości było posiłkowanie się i niejako „pasożytowanie” na samej sztuce jako idei, stąd z niezwykłą trafnością Magda Ujma skonstatowała, iż „Członkom Azorro udało się bycie artystami bez tworzenia sztuki”[130].

Autokreacja i autoironia, mimo ich proceduralnej ambiwalencji, stały się również znakiem rozpoznawczym Cezarego Bodzianowskiego, performera, który – jak zauważyła Joanna Mytkowska – „wybiera okoliczności nieoficjalne, hotelowe pokoje, godziny przed wieczornymi otwarciami.

129 E. Gorządek, *Koło Klipsa*, cyt. za: http://culture.pl/pl/tworca/kolo-klipsa (dostęp: lipiec 2017).

130 Cyt. za: K. Sienkiewicz, *Azorro*, w: http://culture.pl/pl/tworca/azorro (dostęp: lipiec 2017).

Interesują go zaplecza teatrów, biura galerii, foyer festiwalowych zmagań"[131]. Artysta, zawsze z charakterystycznym wąsikiem, przeważnie w prochowcu i z teczką pod ramieniem, stapia się z codziennością i przenika w jej krwiobieg, stając się rozpoznawalny jedynie dla nielicznych przez pewien naddatek sensu, zaburzony semiotyczny czy semantyczny gest, który przeważnie umyka oku większości spieszących się czy zaprzątniętych sobą ludzi.

Stosowana przez artystów charakteryzacja (i) maski są być może – jak sugeruje Georges Buraud – „zatrzymanymi marzeniami", które „rodzą się, odgrywają swoją komedię lub dramat, umierają"[132]. Strategia pastiszu, parodii i ironii częstokroć bowiem posiada także nostalgiczną genealogię. Na ten kontekst zwrócili uwagę już przed laty autorzy tak odmienni, jak Frederic Jameson[133] i Milan Kundera. Ten ostatni w swoim eseju *Portraits and Self-portraits*[134] odwołuje się do przykładu słynnych (auto)portretów Francisa Bacona (*Study for Self-Portrait*, 1964 i 1982; *Study for a Self Portrait – Triptych*, 1985–86). Interesujące jest, że *Studium* z 1964 r. powstało w oparciu o fotografię Johna Deakina przedstawiającą innego artystę, Luciana Freuda. Bacon, malując swój obraz, wykorzystał tors przyjaciela i jedynie przydał mu atrybutów własnej podobizny.

Aluzyjność i kontekstualność jest także charakterystyczna dla performansów Paula McCarthy'ego. Jego prace akcyjne niejednokrotnie posiadają mocno steatralizowany sztafaż (np. *Grand Pop*, 1977, Los Angeles), przy czym artysta nie stroni w nich od łamania stabuizowanych sfer życia. Przedmiotem jego krytyki i parodystycznych zabiegów staje się często patriarchalna rodzina, zaś tematami tych wiwisekcji są patologiczne zachowania seksualne (sodomia, masturbacja), które wpisywane bywają w egzystencjalną klamrę rozpinającą się pomiędzy narodzinami oraz śmiercią.

Nie mniejszym demaskatorem i inscenizatorem objętych społecznym zakazem przedstawień bywał Robert Mapplethorpe. W stworzonych w latach 1982–1988 autoportretach – jak zauważa Stuart Morgan – „Zamiast trwać przy ustalonej tożsamości, przyjmuje jedną po drugiej: od światowca po terrorystę z pistoletem maszynowym w ręku. W końcu odgrywanie ról staje się manifestem"[135].

131 J. Mytkowska, *Gry retoryczne*, [w:] *Cezary Bodzianowski*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2003, s. 177.

132 G. Buraud, *Maski są zatrzymanymi marzeniami*, przeł. R. Forycki w: *Maski*, dz. cyt., s. 16.

133 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 194.

134 Zob. F. Borel, M. Kundera, *Portraits and Self-portraits*, Thames & Hudson 1996.

135 S. Morgan, *Robert Mapplethorpe: Chiaroscuro*, [w:] tegoż, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, dz. cyt., s. 157.

Aktorstwo, kamuflaż i ironiczny dystans cechują również wcielającego się w co rusz nowe role Nam June Paika, który na przestrzeni lat 1961–1982 stworzył cykl wizualnych tautologii. W filmie Wolfganga Ramsbotta (*Nam June Paik*, 1961) artysta odsłania i zasłania swoją twarz, realizując inwariantne funkcje maski (odsłanianie i zasłanianie twarzy). W 1982 r. Paik w instalacji *Autoportret / Głowa z dłońmi* powtarza ten sam motyw, ale tworzy go za pomocą odlewu z brązu. Tego samego roku prezentuje też performans, któremu towarzyszy w tle film Ramsbotta oraz autoportretowa rzeźba. „Artysta-filozof – pisze Hans Belting – sprowadza w tym dziele do pewnej metafory całą historię portretu”[136]. Podobną dykcję i topikę możemy także znaleźć u takich artystów, jak Yasumasa Morimura (cykl fotografii *Self-Portrait – After Audrey Hepburn, Jodie Foster, Greta Garbo,* 1996), Matthew Barney (cykl filmów *Cremaster*, 1994–2002) czy Mariko Mori (cykl performansów *Tea Ceremony*, 1994–1996).

Na tym tle przypadek Mariny Abramović jest odosobniony. Jej decyzja o wystąpieniu w teatrze, do którego zresztą artystka żywiła nieskrywaną niechęć, była motywowana biograficznie. Zarówno jej spektakl *Biography* (1994), jak i *The Life and Death of Marina Abramović* (2013) były jedynymi opowieściami, które – jak sama twierdziła – mogła znieść, ponieważ na „dekadencką” modłę opowiadały historię jej życia. W tym wyborze – jak się wydaje – można dopatrzyć się także słabości do estetyki kampu, bowiem jego smak – pisała Susan Sontag – „jest rodzajem miłości, miłości do ludzkiej natury. Smakuje raczej niż sądzi małe triumfy i niezręczności… Utożsamia się z tym, co go cieszy. […] Kamp jest tkliwym uczuciem”[137].

Niejednoznaczna i „podejrzana” estetyka najwyraźniej intencjonalnie wpisana jest w para-miłosną ikonografię związku Jeffa Koonsa i Ciccioliny (cykl *Made in Heaven*, 1989–1991). Natomiast zupełnie inaczej dzieje się w performansach Vanessy Beecroft (*VB43*, Gagosian Gallery, New York, 2000; *VB 45*, Kunsthalle Wien, 2001; *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?*, 52nd Venice Biennale, 2007). Włoska artystka przede wszystkim skupia się na problematyce tożsamości zbiorowych i akcentuje z reguły odmienność płci, wieku albo rasy. Jej modelki, na pozór Takie Same (łączy je kolor włosów, elementy ubrania albo buty), w istocie prowokują do stawiania pytania o Różnicę, co jednak napotyka na interpretacyjny szkopuł ze względu na stosowane przez Beecroft rodzaje ascetycznej aranżacji przestrzeni, spowolnionej choreografii, brak słów, gestów i mimiki. Identyfikacja jest tym bardziej jeszcze utrudniona, ponieważ modelki – rozstawione rytmicznie w przestrzeni – chwilami bardziej przypominają

136 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 258.

137 S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979 nr 9, s. 313–318.

manekiny czy upozowane postacie znane z fotografii takich klasyków aktu, jak Man Ray, Helmut Newton czy David LaChapelle.

Równie interesującym projektem – ze względu na aspekt (nie)utożsamienia – jest praca wideo Bogny Burskiej pt. *Małgorzata* (2006). Artystka sięgnęła tutaj do kulturowego archetypu, jakim jest postać Małgorzaty (znanej m.in. jako Małgorzata Walezjuszka, królowa Francji oraz z tekstów literackich – *Fausta* Goethego oraz *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa). Burska posłużyła się w swojej pracy symbolicznym toposem krwi (jako „krwistym naszyjnikiem"), który artykułuje i determinuje uobecnianie się przeklętej sukcesji.

Wszystkie przywołane przeze mnie ikonograficzne egzemplifikacje figury maski ewokują jej pełny ambiwalencji potencjał, który może mieć charakter i defensywny i ofensywny. W tym pierwszym przypadku – „Maska – jak dowodzi Georges Bataille – To Chaos, Który Stał Się Ciałem. Widzę ją przed sobą jak bliźniego, a ten bliźni, który się we mnie wpatruje, przyjął postać mojej własnej śmierci"[138]. Bezsprzecznie ilustrują to poświęcone masce pośmiertnej prace Arnulfa Rainera (1977–1979), które – używając sformułowania Ernsta Benkarda – są „ostatnim obrazem człowieka"[139]. W innej jednak wersji – jak sugeruje Gaston Bachelard – „maska może stać się decyzją nowego życia. Usuwałaby za jednym pociągnięciem byt ukrywający się. Byłaby pobudką do rozpoczęcia drugiego życia, byłaby swoistym odrodzeniem. Choćbyśmy badali problem na wszelkie możliwe sposoby, zawsze musimy dojść do tego samego wniosku: maska jest narzędziem agresji, a każda agresja jest wymierzona w przyszłość"[140].

138 G. Bataille, *Maska*, przeł. J. Plewniak, [w:] *Maski*, dz. cyt., s. 152.

139 E. Benkard, *Das ewige Antliz*, cyt. za: H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 274.

140 G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] *Maski*, dz. cyt., s. 18.



Paul McCarthy, *Grand Pop*, University of Southern California, Medical Center, Los Angeles, 1977

www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/220.1996.a-t/







Yasumasa Morimura,

Self-Portrait – After Marilyn Monroe,
fotografia, 1996

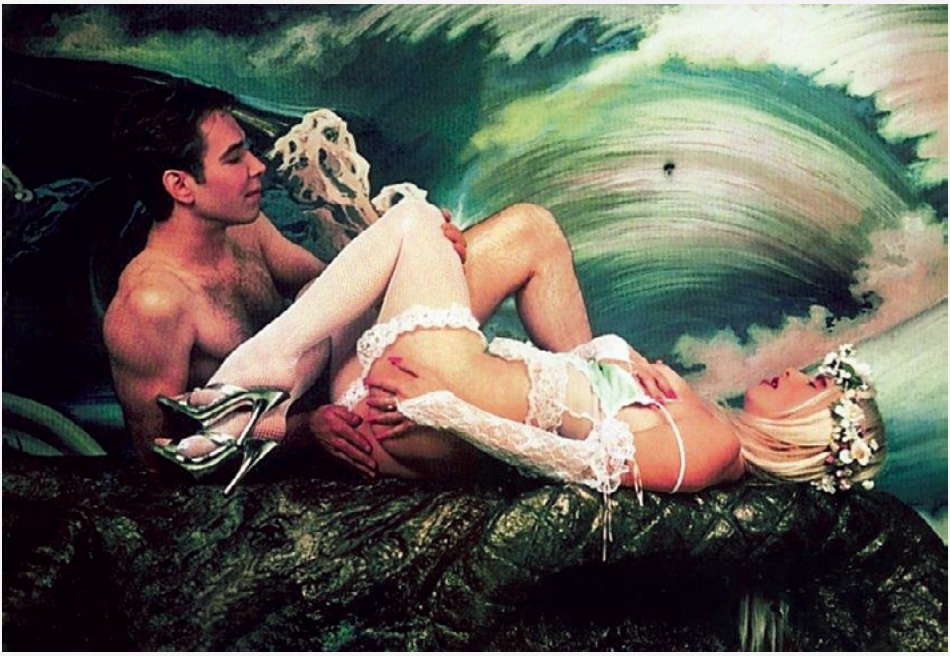
www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/self-portrait-after-marilyn-monroe-a-ar570DxInZcuVe5srbWPag2

Self-Portrait – After Greta Garbo,
fotografia, 1996

www.saatchigallery.com/artists/artpages/yasumasa_morimura_greta_garbo1.htm

Vermeer Study – Looking Back (Mirror),
fotografia, 2008

www.artsy.net/article/jessica-yasumasa-morimura-and-the-history-of-copying



Jeff Koons, *Made in Heaven*,
oleodruk, 1989–91

fadmagazine.com/wp-content/uploads/Jeff-Koons-Jeff-in-the-position-of-Adam.jpg



Vanessa Beecroft, *VB74*, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Rzym, 2014

cosablog.altervista.org/vanessa-beecroft/



Grzegorz Sztwiertnia, *Historia Teatru Polskiego*, 2008



Jerzy Bereś, *Pomnik artysty*, 1978

(fot. Ireneusz Wojtkiewicz)

7. *Homo politicus*, czyli ornament z ludzkiej masy

Począwszy od nowożytności w cywilizacji Zachodu zaczęła utrwalać się tradycja, zgodnie z którą za aktywnego uczestnika życia politycznego zwykło określać się „aktora" świadomie partycypującego w mechanizmach i instytucjach władzy. Była to narracja – bez wątpienia – redukcjonistyczna, jeśli bowiem sięgnąć do antycznej genealogii politycznego dyskursu, nie trudno odnaleźć znacznie szerszą interpretację tego rodzaju aktywności już w pismach Arystotelesa. Autor *Polityki* uważał, że *de facto* każdy „człowiek jest istotą stworzoną do życia w państwie"[141], zaś nasze współuczestnictwo w życiu społecznym posiada jak najbardziej polityczny wymiar. Oczywiście, w czasach względnego spokoju, prymatu chrześcijańskiej predestynacji oraz gospodarczej stabilności polityczny dyskurs mógł sprawiać wrażenie, że jest oddzielony szerokim murem od egzystencji przeciętnego człowieka i dopiero dwudziestowieczne kataklizmy wojenne uświadomiły społeczeństwu, jak dalece izolacja ta ma iluzoryczny charakter. Wymowne, ale i symptomatyczne pod tym względem jest skreślone przez Waltera Benjamina rozpoznanie pokoleniowego szoku, który na stronach *Anioła historii* konstatuje, że „Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciało człowieka"[142].

Przytoczony tu przez Benjamina opis jest czytelną werbalizacją egzystencjalnego szoku i artykulacją uwikłania w historyczne oraz polityczne determinizmy. Przyświecająca tym mocom sprawczym metafizyka okazała się strukturalnie sprzęgnięta z instrumentami i mechanizmami przemocy, które stały się zaczynem kolejnych katastrof dziejowych. Zwraca na to uwagę m.in. Jean-François Lyotard[143]; na wiedeńskiej konferencji poświęconej problematyce żydowskiej oraz w kilku innych publikacjach (*Heidegger and „the Jews*, 1990) dekonstruuje on zapośredniczenie europejskiej tradycji metafizycznej w nazistowskiej ideologii na przykładzie biografii Martina Heideggera. Nie jest już dziś tajemnicą poliszynela, że niemiecki filozof w latach 30. był członkiem NSDAP, zaś swoją mowę rektorską na uniwersytecie we Freiburgu zatytułował *Chwała i wielkość nazistowskiego przebudzenia*. Nader znamienny był fakt, że we *Wprowadzeniu*

141 Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, PWN, Warszawa, 1964, ks. I, 1253a,12.

142 W. Benjamin, *Narrator*, [w:] tegoż, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 242.

143 Tej problematyce był poświęcony tekst wystąpienia Lyotarda na wiedeńskiej konferencji „les juifs" (Wiedeń: Passagen Verlag, 1990), a także [w:] J.-F. Lyotard, *Heidegger and „the Jews"*, transl. A. Michel, M. Roberts, Minneapolis, University of Minnesota Press 1990, s. 91–94.

do metafizyki (1935) Heidegger scharakteryzował (wartościująco) naród niemiecki jako „najbardziej metafizyczny”[144], co miało być eksplikowane nawet na poziomie semantycznym, gdyż język niemiecki, podobnie jak greka, według autora *Bycia i czasu*, jest „najpotężniejszy i zarazem najbardziej duchowy”.

Nie mniej radykalnie, co Lyotard, formułuje swoje tezy Richard Rorty, który w eseju *Etyka zasad a etyka wrażliwości* krytyczne ostrze nawet jeszcze bardziej rozbudowuje, dowodząc, że „Bohaterowie homeryccy, nazistowscy żołnierze w obozach koncentracyjnych, właściciele niewolników sprzed wojny secesyjnej – wszyscy oni posiadali zasady. Ich zasady nie obroniły ich jednak przed nieświadomym stosowaniem okrucieństwa wobec ludzi, o których nie myśleli jako o «nas»”[145]. W podobnym duchu wypowiada się także Zygmunt Bauman; w eseju *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej* podkreśla on, że „Auschwitz i Gułag nie były chwilową aberracją czy zbłąkaniem nowoczesnej praktyki «dekretowania ładu», lecz jej logiczną koniecznością”[146].

Wszystkie przywołane tu domniemania na temat analogii i współzależności pomiędzy nowoczesnością a zagładą, zwłaszcza w kontekście holokaustu, są pośrednią reperkusją poglądów Hannah Arendt, sformułowanych przez nią w słynnej książce *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* (1963).

Aparat nazistowskiej biurokracji do realizacji jak najbardziej politycznych i zbrodniczych celów wykorzystywał instrumentalnie kulturę narodową. Teatr, film, literatura i sztuki wizualne – zgodnie z deklaracjami Josepha Göbbelsa, ministra propagandy i oświecenia publicznego w rządzie Adolfa Hitlera – miały stanowić jedno z ważniejszych kół napędowych niemieckiej machiny propagandowej. Göbbels poszedł nawet jeszcze dalej, dowodząc, że polityka Rzeszy jest sztuką, zaś jej kreatorzy powinni czuć się jak artyści. Warto też dodać, że faszyzm (zarówno włoski jak niemiecki) wyrósł z obsesji poszukiwania historycznych początków i realizowania dziedzictwa przodków. Slavoj Žižek, który sięga do metodologii psychoanalizy, nie ma wątpliwości, że „Jeden z podstawowych mechanizmów ideologicznej legitymizacji polega na potwierdzaniu istniejącego porządku poprzez przedstawienie go jako realizacji marzenia, jednak nie naszego marzenia, ale marzenia Innego, marzenia zmarłych przodków, marzenia

144 M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, KR, Warszawa 2000, s. 57.

145 R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, przeł. D. Abriszewska, “Teksty Drugie” 2002, nr 1/2 (73/74), 62.

146 Cyt. za: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013, s. s. 203. Więcej na ten temat pisze Bauman w swojej książce *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, WL, Kraków 2012.

przeszłych pokoleń [...] To przejście przez umarłego Innego jest niezbędne, aby ideologiczna legitymizacja teraźniejszości dawała pożądany efekt”[147].

W tak rozumianej kulturze, która była inspirowana antyczną koncepcją klasycznego piękna, germańską mitologią oraz rozwiniętą przez niemieckich romantyków i Ryszarda Wagnera ideą „dzieła totalnego” (*Gesamtkunstwerk*), można było doszukiwać się paradygmatu faszystowskiej estetyki. W latach 30. stopniowo zaczęła ona nabierać rozmachu i dramaturgizacji, by w końcu połączyć – jak zauważa Susan Sontag – „pozornie sprzeczne stany: egomanię z posłuszeństwem. Relacje dominacji i zniewolenia przybierają w niej specyficznie ceremonialne formy: gromadzenie się ludzi w masy, przeistaczanie osób w rzeczy, mnożenie lub replikowanie przedmiotów oraz grupowanie się ludzi/rzeczy wokół wszechmocnego, hipnotycznego lidera lub siły. Faszystowska dramaturgia koncentruje się na orgiastycznych transakcjach między potężną mocą a jej marionetkami, które pokazuje się w jednakowych uniformach i gigantycznych liczbach. [...] Faszystowska sztuka gloryfikuje poddaństwo, sławi bezmyślność, upiększa śmierć”[148].

Do pełnienia roli wzorcowego medium w przestrzeni publicznej idealnie sprzyjała formuła klasycznego pomnika, która zyskała ogromną popularność. Spośród dziesiątków powstałych wówczas pomników warto przypomnieć historię jednego z nich, przede wszystkim ze względu na wygenerowaną przez kolejne epoki symboliczną narrację i jak najbardziej współczesne odniesienie. Kiedy w 1938 r. na jednym z placów w austriackim Grazu faszyści umieścili obelisk, na którym widniało motto *Und Ihr habt doch gesiegt* (*I wasze było ostateczne zwycięstwo*), monument ten służył jako ornament scenograficzny podczas nazistowskich manifestacji i defilad. Po drugiej wojnie światowej został on zastąpiony przez umieszczoną na wysokiej kolumnie figurę Matki Boskiej. Dokładnie 50 lat później niemiecki artysta, Hans Haacke, przysłonił sakralny obelisk przez czasową instalację, która była dokładną repliką przedwojennego monumentu. W odpowiedzi na tę artystyczną prowokację miejscowi neonaziści wysadzili w powietrze instalację Hansa Haacke, zaś historia nieoczekiwanie zatoczyła koło. Był to – jak trafnie zauważa Michael North – „akt, który niczym historyczna klamra spiął dwa wydarzenia. Niszcząc pomnik w 1988 r., kierowano się dokładnie tymi samymi interesami, co wznosząc go w 1938 r.. Teraz wspiera je milczenie i niewiedza, wtedy triumfujący militaryzm”[149].

147 S. Žižek, *Tarrying with the Negative*, cyt. za: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*, dz. cyt., s. 278.

148 S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, [w:] tejże, *Pod znakiem Saturna*, dz. cyt., s. 98.

149 M. North, *Sfera publiczna jako rzeźba*, przeł. E. Mikina, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, dz. cyt., s. 224.

Należy pamiętać, że tak rozumianej estetyzacji zostały podporządkowane nie tylko akty czy artefakty, ale był to ruch systematycznie zagarniający również żywą tkankę społeczną – w tym zarówno pojedynczego człowieka, jak i całe grupy społeczne. Totalitaryzm bowiem rekwirował ciało i rytuały cielesności, dyscyplinując je i wpisując w pewien kolektywny (często rasistowski) standard. „Ciało aryjskie – jak pisze Hans Belting – wywyższone w ciele sportowym, było świętym pendant w stosunku do ciała semickiego, które było wykorzeniane w procesie masowej zagłady”[150].

Gwoli historycznej ścisłości, trzeba dodać, że na ten socjotechniczny aspekt pierwszy zwrócił uwagę Siegfried Kracauer w eseju *Ornament z ludzkiej masy*[151], w którym opisał społeczne masy jako powierzchniowy fenomen pozbawiający jednostkę indywidualności. Z kolei brytyjski historyk, Eric Hobsbawm odnosi się do tego ewenementu jako rodzaju „architektury społecznej”, a w przypadku nazizmu i stalinizmu – „architektury ludzkiej”[152], będącej reprezentatywnym odpowiednikiem żywych monumentów, *nota bene* – uprzywilejowanych tematów fotograficznych i filmowych kadrów w dziełach Dziga Wiertowa (*Kino-Oko*, 1924), Aleksandra Rodczenki (*Piramida mężczyzn*), 1936 i Leni Riefenstahl (*Olimpiada*, 1938).

Sztuka nazistowska, przy całej swojej idealizacji erotyczności i pietyzmu dla harmonijności ludzkiego ciała, nie była jednak tak purytańska, jak sztuka krajów komunistycznych, gdzie – w związku z manifestacyjną aseksualnością – właściwie trudno niekiedy było dopatrzyć się ewidentnej estetyki różnicy, gdyż cechy płciowe poddawano brutalizacji bądź homogenizacji, co szczególnie uwidacznia się w dziełach socrealizmu (rzeźba Wiery Muchiny *Robotnik i kołchoźnica*, 1937; obraz Aleksandra Kobzdeja *Ceglarki*, 1950). Traktując socrealizm *en globe* można dojść do konkluzji, że – poza ulokowaną w jego estetyce ideologią – miał on z założenia kamuflować opresję oraz zafałszowywać rzeczywistość, ponieważ – jak trafnie zauważył Piotr Piotrowski – zawarta w nim „była obietnica integracji podmiotu i usunięcia z psychiki zasadniczej przeszkody na drodze do tego celu – obietnica eliminacji spowodowanego wojennym horrorem upokorzenia”[153]. W manipulacji tej – niestety – niemały był udział artystów z kręgu konstruktywizmu (zwłaszcza rosyjskiego), którzy – jak

150 H. Belting, *Obraz ciała jako obraz człowieka*, [w:] tegoż, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 117.

151 Por. S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne [w:] *Wobec faszyzmu. Intelektualiści niemieccy o faszyzmie*, Wybór, wstęp i oprac. Hubert Orłowski, PIW, Warszawa 1987. s. 11.

152 Zob. E. Hobsbawm, *Mass-Producing traditions: Europe* 1870–1914, [w:] *The Invention of Tradition*, eds. E. Hobsbawm i T. Ranger, Cambridge, Mas., 1983, s. 304.

153 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 33.

podsumował to Piotrowski – niekiedy świadomie uczestniczyli w „wielkim kłamstwie”[154] bądź wpisywali się w długą tradycję automanipulacji. Według Susan Sontag historycznymi „najważniejszymi świadectwami takiej postawy są [...] *Próby* Montaigne'a i *Książę* Machiavellego – podręczniki strategii, które zakładają istnienie przepaści między «ja publicznym» (rolą) i «ja prywatnym» (prawdziwym «ja»)”[155].

Opisane tu mechanizmy mają charakter ponadczasowy, przy czym cechują się immanentną skłonnością do reprodukcji i modyfikacji. Tak chyba należy postrzegać konstytuowanie się mitologii i tożsamości w obrębie systemów totalitarnych po II wojnie światowej. Jedną z bardziej popularnych egzemplifikacji ich kondycji oraz topiki jest *homo sovieticus*. Termin ów został obrazowo opisany i zdefiniowany przez rosyjskiego pisarza emigracyjnego, Aleksandra Zinowiewa[156]. *Homo sovieticus* miał – według niego – stanowić zespół cech mentalnych rosyjskiego społeczeństwa emigracyjnego, na które w głównej mierze składały się: płynność, zmienność i wieloznaczność, co miało stanowić pokłosie życia spędzonego w społeczności „kameleonów”. Z kolei Leszek Kołakowski w *Głównych nurtach marksizmu* podkreśla, że *homo sovieticus* to reperkusja leninowskiej i stalinowskiej indoktrynacji, która doprowadziła finalnie do ukształtowania się „nowego człowieka sowieckiego: ideologicznego schizofrenika, szczerego kłamcy, człowieka gotowego do nieustannych i dobrowolnych samookaleczeń umysłowych”[157].

Instrumentalizacja społecznego dyskursu, a zwłaszcza jego zapośredniczenie w obowiązujących tekstach i ikonografii narzucanej przez autorytarną władzę miało stanowić odgórną próbę nałożenia na społeczeństwo jednej, homogenicznej maski tożsamościowej. Służyły temu wizerunki tyranów i dyktatorów, żeby tylko wymienić Hitlera, Stalina czy Mao Zedonga. W przypadku Chińskiej Republiki Ludowej maska-ikona pierwszego przewodniczącego „stała się – jak pisze Hans Belting – symbolem narodu i partii, a pozbawionym twarzy masom nadała kolektywną tożsamość”[158]. Jest rzeczą znamienną, że nawet ten zunifikowany „obraz” bywał poddawany retuszom i rekonstrukcjom. Wielki portret Mao, znajdujący się od 1949 r. pod trybuną pekińskiego Placu Niebiańskiego Spokoju (Tian'anmen) każdego roku podlegał restauracji lub odmalowaniu, przy czym twarz przywódcy niezauważalnie dostrajano do jego zmieniającego

154 Zob. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studia z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydaw. Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 115–121.

155 S. Sontag, *Śmierć tragedii*, [w:] tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, dz. cyt., s. 182.

156 Zob. A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, przeł. S. Deja, Wyd. EPUB. Polonia, 1983.

157 L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Wyd. Krąg-Pokolenie, t.. III, 1989, s. 867.

158 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, dz. cyt., s. 19.

się wieku. W pierwszych dekadach reżimu był to portret o gabarytach 6 m × 4,60 m, przedstawiający człowieka spoglądającego wysoko w niebo, niejako w przyszłość. Później, kiedy zgodnie z propagandą obozu władzy komunizm okrzepł i stał się jedynym obowiązującym modelem *status quo*, wizerunek przywódcy, odwzorowany ze zdjęcia opublikowanego w 1967 r. w tzw. „Małej czerwonej książeczce", został nieco powiększony i „spoglądał" już w kierunku znajdującego się na placu ludu. To właśnie ta ikona stała się pretekstem do namalowania portretu Mao przez Andy'ego Warhola w 1982 r., przy czym – jak słusznie dopowiada Belting – w tym drugim przypadku jest to już tylko „obraz". Jednak jego moc musiała jeszcze długo oddziaływać, skoro 4 czerwca 1989 stał się on obiektem napaści przez protestujących na palcu Tian'anmen studentów, którzy obrzucili go farbami i jajami, co zresztą po latach amerykański pisarz, Don DeLillo, uczynił jednym z wątków swojej powieści *Mao II* (1991).

Autorytarna władza, którą jeszcze w połowie xx w. identyfikowano z przywódcami wielkich mocarstw światowych oraz kilkoma reżimami lokalnych despotów, dzisiaj niejednokrotnie nie jest już tak spersonifikowana i zauważalna, gdyż jej instrumenty wchodzą w korporacyjne relacje bądź wręcz przenikają się ze strukturą konsorcjów i świata wielkiego kapitału. Świadczy o tym m.in. sieć niewidocznej naocznie inwigilacji obywateli (antycypowanej już przez George'a Orwella w jego powieści *1984*, opublikowanej w 1949 r.) oraz zaangażowanie prywatnych firm w globalne dozbrajanie poszczególnych państw bądź organizacji militarnych w świecie nierzadko peryferyjnych konfliktów zbrojnych. Nie może zatem dziwić, że po II wojnie światowej polityka, jak nigdy dotąd w dziejach sztuki, znalazła się na celowniku wielu (niekoniecznie nawet lewicowych) środowisk artystycznych, które są w sposób szczególny wrażliwe na wszelkie manipulacje i inwigilację. Po okresie dominacji estetyki ekspresjonizmu abstrakcyjnego – mniej więcej począwszy od drugiej połowy lat 60. – pisarze, artyści czy reżyserzy filmowi dość chętnie angażowali się zarówno w globalne, jak i lokalne spory polityczne. Symptomatyczne pod tym względem były wystąpienia i manifestacje Międzynarodówki Sytuacjonistów, której główny trzon stanowili nie tylko artyści, ale także socjolodzy, architekci, dziennikarze czy pisarze. Podczas majowej rewolty 1968 r. aktywnie partycypowali oni w demonstracjach i strajkach, a rok później – 10 marca na paryskim placu Clichy – przyczynili się do postawienia na cokół repliki pomnika Karola Fouriera, którego obelisk podczas drugiej wojny światowej zdemontowali naziści. Makieta została, co prawda, usunięta po dwóch dniach przez prefekturę policji, ale gest ten nie przeszedł bez medialnych reperkusji. Z kolei Daniel Buren, również zaangażowany w wydarzenia 1968 r., przeprowadzał w Paryżu nieformalne akcje, nawiązujące do nielegalnego nanoszenia graffiti w przestrzeni publicznej. Francuski artysta

wykorzystywał neutralną i ascetyczną estetykę geometrycznych i konstruktywistycznych w duchu pionowych pasów, które prezentowane na nośnikach służących zwykle do reklamowania politycznych bądź marketingowych treści, dekonstruowały polityczność urbanistycznego organizmu miasta. W ten sposób Buren udowadniał, że każda sztuka – nawet na pozór hermetyczna i skrajnie abstrakcyjna „nie jest wolna, [a] artysta nie ma (nie może mieć) szans na wolną ekspresję. Sztuka nie jest proroctwem wolnego społeczeństwa. Wolność w sztuce jest luksusem/przywilejem społeczeństwa represyjnego. Czymkolwiek by sztuka nie była, jest ona na wskroś polityczna"[159].

Do bezpośredniej partycypacji w życiu publicznym wzywał wielokrotnie Hans Haacke. Jego nowojorska instalacja *MoMA Poll* (1970) składała się z dwóch transparentnych urn oraz tablicy z przesłaniem, w którym artysta zachęcał publiczność do wzięcia udziału w debacie politycznej i oddania głosu na „tak" bądź „nie" w odpowiedzi na pytanie: „Czy fakt, że gubernator Rockefeller nie potępił polityki prezydenta Nixona wobec Indochin, jest dla ciebie powodem, aby nie głosować na niego w listopadzie?".

Zaangażowanie amerykańskie na Dalekim Wschodzie, a szczególnie wojna prowadzona przez USA w Wietnamie, były tematem wielu wystąpień, z których warto przypomnieć pacyfistyczne akcje japońskiej artystki, Yayoi Kusamy, (*Anti War Naked Happening and Flag Burning US*, Nowy Jork, 1968), a także wielu artystów związanych z ruchem Fluxusu. Na fali społecznych protestów, dotyczących zresztą nie tylko agresywnej polityki USA w Wietnamie i Kambodży, ale również przemocy wobec kobiet czy dyskryminacji rasowej oraz wszelkich mniejszości, w 1969 r. ukonstytuowała się *The Art Workers Coalition* (AWC). Koalicja ta aktywnie organizowała m.in. manifestacje oraz artystyczne strajki. Pośród politycznych dzieł o zdecydowanie bardziej materialnej formule i jednocześnie większej skali oddziaływania na masowego odbiorcę należy wymienić monumentalny pomnik *Vietnam Memorial* (1982), który został zrealizowany w przestrzeni waszyngtońskiego parku National Mall, nieopodal Mauzoleum Lincolna, gdzie odbywały się liczne demonstracje antywojenne w latach 60., w tym m.in. Martin Luther King wygłosił swoje najsłynniejsze przemówienie, rozpoczynające się od symbolicznego zdania: „I had a dream". Pomnik chińskiej artystki, Mayę Lin, mieści się w wielkim ziemnym zagłębieniu i składa z jednej prostej, czarnej ściany, na której pojawiają się imiona i nazwiska wszystkich poległych i zaginionych w Wietnamie żołnierzy amerykańskich. „Artystce – jak zauważył Piotr Piotrowski – w niezwykle prosty

159 D. Buren, *Critical Limits*, [w:] tegoż, *Five Texts*, John Weber Gallery and Jack Wendler Gallery, New York 1973, cyt. za: T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012, s. 398.

sposób udało się uzyskać efekt na ogół trudny do osiągnięcia w sztuce pomnikowej: zindywidualizowanie bohatera zbiorowego”[160].

Poza środowiskami *stricte* artystycznymi – w relacjonowanie różnych form opresji politycznej zaangażowanych było także wielu pisarzy (*Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego, 1979), reżyserów (*Rok niebezpiecznego życia*, reż. Peter Weir, 1982; Grupa Dziga Wiertow, 1969–1973) dziennikarzy (*Chrystus z karabinem na ramieniu* Ryszarda Kapuścińskiego, 1975) oraz filmowych dokumentalistów. W tym ostatnim przypadku do historii gatunku przeszła relacja filmowa argentyńskiego operatora, Leonardo Henrichsena, który w czerwcu 1973 r. na ulicach Santiago de Chile rejestrował materiał dla szwedzkiej telewizji i został zastrzelony przez żołnierzy junty wojskowej. Henrichsen wówczas nieświadomie sfilmował własną śmierć. We wrześniu tego samego roku generałowie dokonali puczu, prezydent Chile, Salvador Allende, popełnił samobójstwo (bądź został zamordowany), i w rezultacie władzę w kraju objął Augusto Pinochet i jego wojskowa junta. Na ten właśnie czas przypada zawiązanie się (1979) i działalność CADA (Colectivo Acciones De Arte), w skład której wchodzili: socjolog Fernando Ballcels, pisarka Diamela Eltit, artyści sztuk wizualnych Lotty Rosenfeld i Juan Castillo, oraz poeta Raúl Zurita. Celem grupy była koncentracja na efemerycznych akcjach artystycznych, które miały „zaatakować” przestrzeń publiczną. W 1983 r. CADA zrealizowała swój ostatni i najgłośniejszy projekt, polegający na pokryciu nocą możliwie największej części Santiago plakatami oraz graffiti lakoniczną formułą *NO+*. W ciągu jednej nocy cała aglomeracja została poddana wielkiemu zbiorowemu wydarzeniu piśmiennemu. Pedro Araya w eseju poświęconym pismu kontestacyjnemu pisze, że „*NO+* czyta się: *No más*, co znaczy «Wystarczy (czegoś)» czy raczej «Dość (czegoś)» lub «Nigdy więcej (czegoś)». Tak więc w konsekwencji: «dość dyktatury», «dość Pinocheta», «dość tortur», «dość cenzury». Każdy mógł do tego określenia dodać to, co mu przyszło na myśl. Anonimowe osoby uzupełniały plakaty słowami, które dla nich posiadały określony sens: *No + armas* [dość broni], *No + militarismo* [dość wojska], *No + miedo* [dość strachu], *No+*[z rysunkiem rewolweru] itd.”[161]. Jak się okazało – ten minimalistyczny i polisemiczny znak w krótkim czasie zyskał wielką popularność dzięki swej otwartości i zachęcie do interakcji – kopiowania i/lub uzupełniania. Jego kariera przerosła oczekiwania pomysłodawców z CADA. „*NO +* – jak wspomina po latach jedna z inicjatorek akcji, Diamela Eltit – było wielkim symbolem, hasłem, które towarzyszyło

160 P. Piotrowski, *Lata kontestacji*, [w:] tegoż, *W cieniu Duchampa*, dz. cyt., s. 63

161 P. Araya, *No + (Chile 1983-2007) Uwagi o piśmie kontestacyjnym. W stronę pragmatycznej antropologii pisma*, przeł. N. Dołowy [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, (red) Ph. Artières i P. Rodak, WUW, Warszawa 2010, s. 103.

końcowi dyktatury. [...] Wszystkie protesty [...] wszystkie bez wyjątku, były prowadzone pod hasłem NO + [...] [które] jednoczyło ludzi i działało"[162].

Na tamten właśnie czas, a zwłaszcza na przełom 8. i 9. dekady datuje się zainicjowanie całego bloku działań artystycznych, które permanentnie dyskontowały, dezawuowały i obnażały świat wielkiej polityki. Powstające wówczas prace, projekty i manifestacje wpisywały się poniekąd w szersze zjawisko, jakim był opisany przez Hala Fostera „postmodernizm oporu"[163]. Stanowił on zresztą odpowiedź na całkiem realne zagrożenia, gdyż przełom lat 80. i 90. był momentem granicznym dla globalnego porządku politycznego, ukonstytuowanego po II wojnie światowej. W konsekwencji nowego podziału świata, jaki nastąpił po 1945 r., Europa przestała pełnić w nim wiodącą rolę i stała się niejako „zakładnikiem" dwóch przeciwstawnych mocarstw: ZSRR oraz USA. Ta redefinicja pola była jeszcze wzmocniona innego typu fragmentacją starego kontynentu, ponieważ podział przebiegał nie tylko na liniach demarkacyjnych, ale także – jeśli nie przede wszystkim – poróżniał ideologicznie i politycznie. Z jednej bowiem strony powstał wówczas blok satelickich wobec ZSRR krajów Europy Środkowo-Wschodniej, z drugiej zaś – w zachodniej części kontynentu zaczęły kształtować się wspólnoty gospodarcze państw, które swą tożsamość budowały w oparciu o tradycje greckie (filozoficzne i polityczne), rzymskie (państwowe i prawne) oraz uniwersalistyczny konglomerat wartości judeochrześcijańskich, a także nowe rozumienie zasad demokracji i społeczeństwa obywatelskiego oraz pluralizmu kulturowego. Wspomniana wcześniej faza liminalna, która nastąpiła w okresie 1989–1991, zdecydowanie zmieniła morfologię dotychczasowego *status quo*. Po częściowo „wolnych" wyborach parlamentarnych w Polsce 4 czerwca 1989 r. nastąpiła sukcesywna destrukcja bloku wschodniego, której i obrazowym i realnym efektem było szybkie obalenie muru berlińskiego, a następnie likwidacja bądź delegalizacja partii komunistycznych, rozpad Związku Radzieckiego, NRD, Jugosławii, Czechosłowacji i rozwiązanie Układu Warszawskiego. Pokrótce pojawiły się też nowe byty państwowe – przede wszystkim zjednoczone Niemcy, a także takie niepodległe kraje, jak Litwa, Łotwa, Estonia, Słowacja, Białoruś, Czechy, Bośnia i Hercegowina, Chorwacja, Macedonia, Słowenia, Serbia, Czarnogóra oraz Ukraina. Jest rzeczą nader symboliczną, iż przy całej różnorodności nowych politycznych podmiotów wkrótce ujawnił się w Europie wyraźny, acz unikalny w skali światowej, proces integracyjny, który miał spajać zarówno stary kontynent, jak i służyć ponownemu zbliżeniu do zdystansowanych odeń Stanów Zjednoczonych. Powstała w 1993 r. Unia Europejska ma z założenia stanowić

162 Diamela Eltit, wywiad, cyt. za: *Antropologia pisma*, dz. cyt., s. 104

163 Więcej na ten temat piszę w części II, w rozdziale 3.8 pt. „Polifonia postmoderny".

własną tożsamość, jednak przy uszanowaniu kulturalnej różnorodności i multikulturalizmu. Oczywiście – nie jest to projekt łatwy i skończony, bowiem „Opcja europejska – jak pisze Jerzy Jedliński – nie wytworzyła jeszcze symboliki ogniskującej poczucie tożsamości i emocje zbiorowe w takim stopniu, jak potrafią to czynić wyuczone od dziecinnych lat hymny, flagi i emblematy... Tak jak państwo musi scedować na instytucje ponadnarodowe jakąś cząstkę swej suwerenności, podobnie i naród musi scedować na Europę jakąś cząstkę swoich powiązań, identyfikacji”[164]. Proces integracji napotyka ponadto na punkty sporne, jakie rodzą się w wyniku zderzenia ze sobą odmiennych tożsamości społecznych, religijnych, etnicznych i gospodarczych. Do tego kompleksu dochodzi wreszcie agresywna polityka Rosji oraz setki tysięcy emigrantów i imigrantów, co również przewartościowuje europejski habitus.

Ilustracją polskich wątpliwości i rozterek płynących z nowej topografii geograficznej i symbolicznej Europy są m.in. dwa cykle prac Jarosława Kozłowskiego – *Standardy europejskie* (1999) oraz *Zjednoczony świat* (2000). W tym pierwszym przypadku artysta – nie bez charakterystycznej dla siebie ironii – odwołuje się do realiów politycznych i tożsamościowych, co szczególnie uwidacznia się w pracach wykonanych metodą haftowanych makatek, na których pojawiają się m.in. takie hasła, jak: „Polska dla Polaków”, „Wolność wyzwania”, „Kultura narodowa”. Z kolei w *Zjednoczonym świecie* Kozłowski wykorzystał flagi narodowe. Instalacje te dekonstruują demokratyczne lub totalitarne nacechowania każdego dyskursu narodowego. Są równocześnie krytycznym namysłem nad standaryzacją i implozją ‘sensów’, z których wyciekła metafizyka, co zresztą pokazują także prace zatytułowane *Standardy europejskie*. Te ostatnie realizacje dowodzą też, że nie jest to sztuka, która chce odpocząć od znaczeń. Należy domniemywać, że podobne intencje przyświecały też Marcinowi Berdyszakowi. W cyklu prac obiektowych pt. *Po Jasperze Johnsie* (2008) poznański artysta stworzył „symulakry” flag USA oraz Unii Europejskiej, stawiając pod znakiem zapytania zarówno ich kontekstualność i tożsamość, jak i kryterium oryginalności w świecie podlegającym syndromowi repetycji i różnicy.

Wszystkie tożsamościowe dywagacje i redefinicje, jakie prowadzi współczesna sztuka, nie pozostają bez wpływu na refleksję humanistyczną, w której na przełomie tysiącleci datują się kolejne zwroty – krytyczny, polityczny czy performatywny (na przełomie tysiącleci). Dodają one nowych, wyrazistych impulsów, co przenosi się nie tylko na charakter tego piśmiennictwa, ale wiąże także z aktywnym współuczestnictwem ich autorów w debacie publicznej. Najbardziej może symboliczną tego

164 J. Jedliński, *„Narodowcy” i „Europejczycy”*, [w:] *Dylematy tożsamości europejskiej*, (red.) E. Skotnicka-Illiasiewicz, Fundacja Polska w Europie, Warszawa 1992, s. 7.

artykulacją był donośny głos twórcy dekonstrukcji, Jacquesa Derridy, który – jakkolwiek kojarzony z domeną tekstualności – jednoznacznie wypowiadał się także przeciwko rządom apartheidu w RPA, wojnie w Wietnamie, terroryzmowi, zbrojeniom nuklearnym, a również wszelkim postaciom opresji, nietolerancji i dyskryminacji.

Przypadek Derridy – oczywiście – nie jest odosobniony. Mamy bowiem dzisiaj do czynienia z ewidentnie nowym postrzeganiem kategorii polityczności, którą zaczyna redefiniować się jako obszar wykraczający poza tradycyjnie i wąsko interpretowaną politykę. Pisze o tym Anna Burzyńska w swojej arcyciekawej książce *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, gdzie zwraca uwagę, że są to „na przykład koncepcje sporo zawdzięczające feministycznemu (drugofalowemu) uznaniu tego, co polityczne za sferę napięć na przecięciu «prywatnego» i «politycznego». Lub – nowszym ujęciom problemu, jak chociażby Jacques'a Rancière'a, dla którego «polityczne» zaczyna się w momencie tworzenia arbitralnych granic między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne (a więc wykluczone). Popularne jest również rozumienie «polityczności» jako konfrontacji różnych wizji w sferze społecznej – według Chantal Mouffe. Albo formuła, wydająca się jakąś wypadkową wielu tych teorii, w myśl której «polityczność» oznacza wszelkie sposoby badania, opisu i re-prezentacji obszarów konfliktowości między tymi całościowymi systemami (ideologicznymi, politycznymi, religijnymi czy filozoficznymi), które roszczą sobie pretensje do uniwersalności (a zatem – do dominacji) a indywidualnymi przekonaniami, światopoglądami i stylami życia"[165].

Wydaje się, że wspólnym mianownikiem tych wszystkich ujęć i narracji jest problematyka Innego, a w szczególności ujawnianie, a następnie analiza i interpretacja wszelkiej dyskryminacji bądź nawet ekskluzji z dyskursu i przestrzeni widzialności. Ten typ dyskursu, jakkolwiek jest nader interesujący i – oczywiście – poprawny politycznie, może wszakże nieść inny, nieuświadamiany wcześniej, rodzaj wykluczenia. Nikt inny, jak właśnie sam Derrida w eseju *Jednojęzyczność innego*[166] wskazywał na zagrożenie wynikające z rozpłynięcia się i nadmiernego utożsamienia z Innym. Ten rodzaj identyfikacji może bowiem – paradoksalnie – prowadzić do pozornej śmierci podmiotowości „Ja", a w każdym razie – do wtórnego immobilizmu podmiotu...

165 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 235.

166 Por. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na świecie" 1998, nr 11–12, s. 53.



Hans Haacke, *Und Ihr habt doch gesiegt*, obiekt, Graz, 1988

foundation.generali.at/en/collection/artist/haacke-hans/artwork/und-ihr-habt-doch-gesiegt.html#.Wc5c8BOoNOs



Yayoi Kusama, *Anti War Naked Happening and Flag Burning US*, Nowy Jork, 1968

www.tate.org.uk/context-comment/articles/hold-still



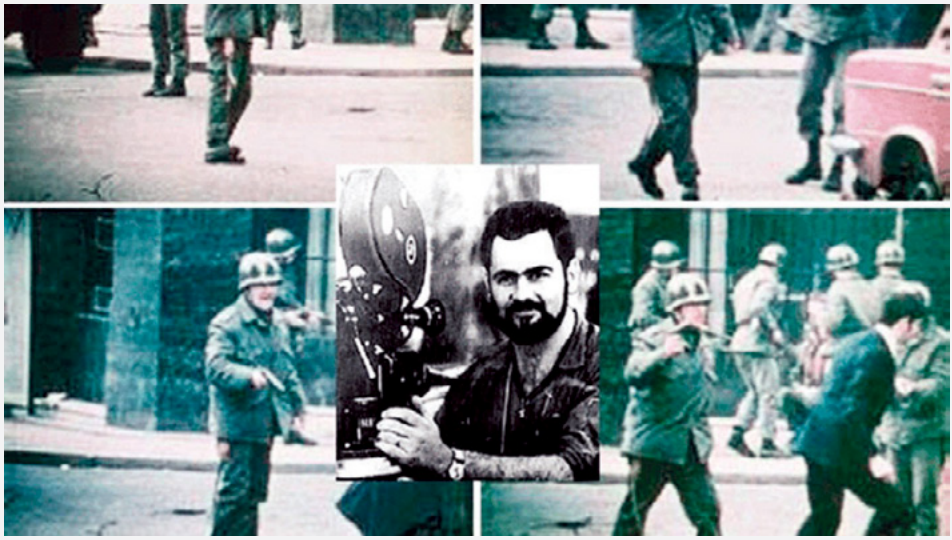
Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.),
NO+, 1979–1985

hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/galleries/501/CADA_no_mas_02.jpg



Maya Lin, *Vietnam Memorial*,
rzeźba, Waszyngton, 1982

t.wallpaperweb.org/wallpaper/known_
places/1920x1080/Vietnam_War_Memorial_at_Night_
Washington_DC.jpg



Leonardo Henrichsen,
Santiago de Chile, 1973

unionradio.net/wp-content/
uploads/2017/07/ALLENDE2.jpg











Marcin Berdyszak, *Po Jasperze Johnsie*, Galeria AT, Poznań, 2008

Marcin Berdyszak,
Konstytucja I, Galeria Kościelak, Chicago, 2007
Konstytucja II, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra, 2008
Konstytucja III, Galeria Miejska, Wrocław, 2008

CZĘŚĆ VII

Strategie retoryczne podmiotu
jako praktyka kulturowej dekonstrukcji

1. Artysta wobec historii i tradycji kulturowych

Eksploatacja i artykulacja tematyki historycznej zazwyczaj jest w sztuce efektem intencjonalnej strategii artysty oraz przyjętej przezeń koncepcji dzieła, chociaż może też stanowić efekt oddziaływania lokalnego, kulturowego dziedzictwa. To ostanie nie jest oczywiście konceptem zamkniętym i ostatecznym, ponieważ tradycja, jak pisze Ewa Rewers, to „zmieniająca się nieustannie konfiguracja zdarzeń pojawiających się w przejściu między przeszłością i teraźniejszością, to ich dynamiczne serie oraz nieprzewidywalna ilość powiązań występujących między poszczególnymi zdarzeniami. Zdarzenia te [...] należą do czasu teraźniejszego, lecz mogą się «wydarzać» tylko poprzez kolejne aktualizacje «tekstów» przeszłości, stanowiącej teraźniejszości niezbędny komponent”[1].

Na gruncie polskiej neoawangardy egzemplifikacją działań artystycznych reprezentujących polską i modernistyczną tradycję zajął się w szczególności Jerzy Bereś. Jego mitotwórczy alians a jednocześnie spieranie się z historią oraz tożsamością narodową odzwierciedliły się w większości działań akcyjnych, w których pełnił rolę zarówno „podmiotu-demiurga” jak i „dowodu rzeczowego”. Świadczy o tym m.in. symboliczna nomenklatura Beresia, często odwołująca się w tytułach jego wystąpień do polskiej mitografii (*Msze – refleksyjna*, 1975, 1983; *artystyczna*, 1977–1978; *romantyczna*, 1978; *filozoficzna*, 1979; *polityczna*, 1980; *polska*, 1984; *Przepowiednie* – 1968, 1988, 1989, 1993; *Transfiguracje* – 1972–1973; oraz *Ołtarze* – 1973–1976. Podczas swych manifestacji Jerzy Bereś uruchamiał „archetypiczne symbole, «obiegowe» znaczenia, odruchowe interpretacje. Naga postać, ogień, popiół, odcisk stopy, sztandar, pojazd, rozłupywanie drewna – wszystko to [...] działa na świadomość i podświadomość widzów w sposób autonomiczny”[2].

Jakkolwiek twórczość tego artysty była próbą wykreowania mitu założycielskiego polskiej awangardy, paradygmat ów w istocie wpisywał się w swoisty paradoks kulturowy cechujący zresztą cały obszar środkowowschodniej Europy. Zwraca na to uwagę m.in. Anna Burzyńska; gdy bowiem „pod koniec lat 80. Europa Zachodnia przepracowywała skutki paradygmatu oświeceniowego – my zaczynaliśmy odczuwać skutki paradygmatu romantycznego, bo to on – nie zaś nauki Kartezjusza czy Kanta – pełnił u nas przez stulecia funkcję integrującą”[3]. Sytuacja jest tym bardziej kuriozalna, że Bereś – i zresztą nie on jeden, gdyż sztuka polska

1 E. Rewers, *Post-Polis*, dz. cyt., s. 240.

2 J. Hanusek, *Jerzy Bereś: twórczość jako wyzwanie*, [w:] *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, kat. wyst., A. Węcka (red.), Muzeum Narodowe, Kraków – Poznań 1995, s. 11.

3 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 230.

8. dekady *en globe* matrycowała narodowe fantazmaty – zajmował się przepracowywaniem i reprodukowaniem polskiej tradycji oraz jej mitów założycielskich, podczas gdy ich genealogia ma wątpliwe źródła. Jan Sowa w *Fantomowym ciele króla* nie bez słuszności zauważa, że „Podmiotowość Polski jako społeczeństwa, państwa i narodu ukonstytuowała się [...] na trzech sukcesywnych brakach: brak dziedzictwa rzymskiego pociągnął za sobą brak nowożytnej organizacji społecznej opartej na kombinacji absolutyzmu i kapitalizmu. Ograniczenie pozycji monarchy poszło w Rzeczypospolitej tak daleko, że można mówić o braku królewskiej władzy. Efektem tego wszystkiego okazał się brak państwowości, znany w polskiej historiografii pod nazwą rozbiorów. Ta ostateczna porażka bywa traktowana jako trauma konstytutywna dla współczesnej polskości i wobec niej relatywizowane są różne elementy współczesnego polskiego habitusu”[4].

Sztuka, ukonstytuowana na etosie i estetyce polskiego romantyzmu, z biegiem czasu oczywiście pozyskała swoich krytyków i ironicznych adwersarzy. Pośród nich przysłowiową forpocztą postmodernizmu okazała się neodadaistyczna działalność Łodzi Kaliskiej. Grupa, powstała już w 1979 r., od początku funkcjonowała w składzie: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski. Jej proweniencja była związana także z Kulturą Zrzuty o wyraźnie anarchicznych inklinacjach. W swoich happeningach oraz w inscenizowanej fotografii Łódź Kaliska podważała modernistyczne i patriotyczne identyfikacje, parodiowała i karykaturyzowała wiodące narracje sztuki, polityki, historii (*Freiheit? Nein, danke*..., 1987; *Bitwa pod Grunwaldem*, 1999). Pokrewny rodzaj wypowiedzi cechował również związanego z grupą Luxus Jerzego Kosałkę (*Plan Bitwy pod Kłobuckiem*, 1986; *Pomnik (Kosałce Naród)*, 1993) oraz tworzącego za naszą południową granicą czeskiego rzeźbiarza, Davida Černý'ego (*Quo Vadis*, 1989; *Pink Soviet tank*, 1991).

W analizowanej tu perspektywie historycznej osobnym blokiem tematycznym są realizacje artystyczne podejmujące problematykę (nie) obecności dyskursu kolonialnego, co wpisuje się w zarysowaną przez Cheryl McEwan współczesną strategię krytyki postkolonialnej. Według amerykańskiej badaczki przejawia się ona na czterech płaszczyznach:

1. Destabilizowanie dominujących dyskursów imperialnej Europy, takich jak historia, filozofia, lingwistyka oraz „rozwój”.
2. Kwestionowanie doświadczeń pisania i mówienia, dzięki którym rodzą się te dominujące dyskursy.
3. Formułowanie otwartej krytyki przestrzennych i czasowych metafor stosowanych przez zachodnie dyskursy.

4 J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*, dz. cyt., s. 37.

4. Próba odzyskania głosów z przeszłości i teraźniejszości, które zostały utracone, ponieważ należały do opresjonowanych i zdominowanych[5].

W nurcie sztuki podejmującej się krytyki z pozycji postkolonialnych szczególnie interesujące wydają się prace znanej afroamerykańskiej artystki, Kary E. Walker, która nie tylko dezawuuje narracje postkolonialne, ale – co istotne – odnajduje także jej potencjalne wizualne reprezentacje, utrzymujące się w podświadomości współczesnego odbiorcy (*8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America*, 2005). Dekonstrukcja tych toposów jest dzisiaj obecna właściwie na wszystkich kontynentach, o czym świadczą m.in. dzieła Edsona Chagasa z Angoli (*Luanda Encyclopedic City*, 2013, Brytyjczyka o nigeryjskich korzeniach – Yinka Shonibare (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2010) czy Australijki i aborygenki z pochodzenia– Tracey Moffat (*Night Cries: A Rural Tragedy*, 1989). W sztuce polskiej wątki postkolonialne pojawiają się w projektach Janka Simona (*Rok Polski na Madagaskarze,* 2006, *Morze*, 2010), Bogusława Bachorczyka (*Żal tropików*, 2016), a także kontekstualnie w *Pozytywach* (2002–03) Zbigniewa Libery. W tym ostatnim cyklu artysta podjął się inscenizacji i rearanżacji „kultowych" fotografii dokumentalnych – m.in. nikaraguańskich partyzantów Contras (*Robotnicy*, 2002) czy wietnamskich dzieci z wioski zbombardowanej napalmem (*Nepal*, 2003, gdzie artysta bazował na słynnym zdjęciu Nicka Ut'a *Napalm*, 1972). Tragiczne okoliczności przywoływanych zdarzeń w pracy Libery zostały subwersywnie i semiotycznie przetransponowane, co w efekcie zmieniło całkowicie ich wymowę. Sam artysta wyjaśnił w jednym z wywiadów, iż wynikało to z faktu, że „w dzisiejszych czasach nie chcemy wiedzieć, jaka jest rzeczywistość, bardzo ją chcemy odbierać pozytywnie"[6]. Najbardziej zabieg ten może wydawać się przekonujący w kontekście *Mieszkańców* (2002), która to praca genealogicznie dotyka problematyki holokaustu i II wojny światowej. Libera odwołał się w niej do „ikonicznego" kadru z filmu dokumentalnego z wyzwolenia KL Auschwitz (reż. Alezander Woroncew, 1945), przedstawiającego grupę więźniów stojących przy kolczastych drutach.

Pochodną metaartystycznie strategię odnajdujemy w zakończonym skandalem projekcie Piotra Uklańskiego *Naziści* (Warszawa, 2000). Artysta na wystawie w Galerii Zachęta zaprezentował 164 fotografie kadrów polskich i zagranicznych aktorów, którzy wcielali się w filmowe role

5 Ch. McEwan, *Postcolonialism and Devolepment*, London 2009, cyt. za: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*, dz. cyt., s. 460–461.

6 *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka, „Duży Format" magazyn „Gazety wyborczej" nr 6, 09.02.2004, s. 12.

nazistów. I chociaż Uklański intencjonalnie zamierzał najwyraźniej zderzyć ze sobą dwa okupujące zbiorową wyobraźnię wizerunki – amanta kina i „złego" faszystę, nie uchronił się przed krytyką mass mediów, a – co gorsza – kilka prac zostało zniszczonych przez Daniela Olbrychskiego, którego niegdysiejsza rola filmowego nazisty stała się zresztą jednym z elementów całego projektu.

Uruchomiona przez Zbigniewa Liberę i Piotra Uklańskiego współczesna dekonstrukcja mitologii i mitografii czasów niemieckiej okupacji, operuje estetyką, językiem oraz rodzajem refleksji, której w sztuce okresu powojennego trudno w Polsce szukać. Do tego niezwykle delikatnego i wrażliwego obszaru tematycznego nawiązywało wielu wybitnych twórców, jednakże ich dzieła – siłą rzeczy – były interpretacjami czynionymi z modernistycznych pozycji (*Popiół i diament* Andrzeja Wajdy, 1958; *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza, 1960; *Kartoteka* Tadeusza Różewicza, 1960; *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego, 1971) lub w zgodzie paradygmatem kultury oficjalnej. Z kolei w domenie sztuk wizualnych pozycją klasyczną okazał się cykl ośmiu obrazów Andrzeja Wróblewskiego pt. *Rozstrzelania* (1949), który jakkolwiek przedstawia wojenne egzekucje, koncepcyjnie poświęcony jest problematyce (nie)obecności. Wróblewski w swoim malarstwie – jak pisze Anda Rottenberg – „ukazuje tylko ofiary: niekompletne kształty ludzkie wyzute z życia, jak puste ubrania, noszące zaledwie pamięć o ciałach, które okrywały. W obrazach tego malarza śmierć ma kolor niebieski, kolor nieba i nieskończoności, najbardziej niematerialny z możliwych"[7]. Jednak – co jeszcze bardziej podnosi rangę tego dzieła – istotne i nowe jest to, iż dla artysty – jak zauważyła Izabela Kowalczyk – „Zdeformowane, sztuczne ciała są częścią eksperymentów formalnych"[8].

Przykładem nie mniej dramatycznych zmagań z formą i eschatologicznym wymiarem tematu okupacji są późne prace Jonasza Sterna, w których metaforyzuje on autobiograficzne wątki oraz cierpienia polskiej społeczności żydowskiej podczas II wojny światowej[9]. Topika ta znalazła swoje odzwierciedlenie m.in. w *Upokorzeniu* (1984) oraz w *Tablicy czerwonej* (1971). Problematyka wojny i związanej z nią martyrologii stała się też tematem form pomnikowych Władysława Hasiora. Nurt ten reprezentują kontrowersyjne *Organy* (*Pomnik dla poległych w walce o utrwalenie władzy ludowej*, okolice Czorsztyna, 1966) bądź prace asamblażowe (*Golgota III*, 1972). Z kolei Józef Szajna, wybitny twórca teatru, scenograf oraz malarz, znaczną część swoich *environments* oraz realizacji tworzonych

7 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, dz. cyt., s. 31.

8 I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, dz. cyt., s.37.

9 Zob. A. Markowska, *Język Neuera: o twórczości Jonasza Sterna*, UŚ, Cieszyn 1998.

w ramach koncepcji „teatru narracji plastycznej”[10] ogniskował na wspomnieniach i przeżyciach wymordowanych w obozach koncentracyjnych. W jego *Reminiscencjach* (instalacja, 1969) czy w *Replice* (sztuka, 1972) artykulacja ta jest wsparta „autentycznymi” *ready-mades* (fotografie i rekwizyty obozowe), które oddziaływają także w obszarze czysto medialnym.

Od podobnego, ewidentnie tautologicznego dyskursu, zdecydowanie odżegnuje się w swojej twórczości Christian Boltanski. I chociaż francuski artysta dość często wykorzystuje w swoich pracach znaczące przedmioty gotowe (zwłaszcza fotografie bądź ubrania), a nawet opatruje je symbolicznymi tytułami (*Autel de Lycée Chases*, 1986–1987; *Purim reserve*, 1989), które przywołują wizerunki przedwojennych Żydów, to jednak Boltanski podkreśla, że jego „praca traktuje o fakcie umierania, a nie o holokauście samym w sobie”[11].

Podobny, kontekstualny typ metafory cechuje wiele rzeźb i instalacji Mirosława Bałki. Jego *Korytarz mydlany* – prezentowany przezeń na weneckim biennale w 1993 r. oraz na wystawie *Gdzie jest brat twój, Abel* w warszawskiej Zachęcie w 1996 r. – krytyka interpretowała jako odniesienie do procederu wykorzystywania ludzkiego tłuszczu przy produkcji mydła przez nazistów, co jednak stanowi w moim przekonaniu zbyt daleko i dosłownie idącą interpretację. Nie można natomiast tego powiedzieć o rzeźbie pt. *AuschwitzWieliczka* (2009), obnażającej estetykę i etykę „pośpiechu” współczesnego turysty-flâneura, który w ramach jednej wycieczki staje się kolekcjonerem i konsumentem wrażeń z objazdu po muzeum KL Auschwitz i kopalni soli w Wieliczce.

Równie wstrzemięźliwa forma scala dorobek belgijskiego artysty – Luca Tuymansa. Jego wczesne obrazy w dużej mierze wyrastały z doświadczenia biograficznego (część rodziny Tuymansa podczas wojny kolaborowała a część walczyła z Niemcami), natomiast późniejsze prace problematyzują także zagadnienie referencji. Stąd mimo, że na obrazach malarza pojawiają się czytelne tropy i motywy, odnoszące się niejednokrotnie do problematyki okupacji niemieckiej (*Our New Quarters*, 1986; *Gas Chamber*, 1986; *Himmler*, 1998, *Soldier*, 1999), artysta nie epatuje szczegółami lub brutalnością, gdyż ma świadomość ograniczeń czy wręcz niemożności reprezentacji.

Reglamentacja ikonografii, która może (lub nie) autoryzować problematykę holokaustu dotyczy w ścisłym sensie projektu malarskiego Wilhelma Sasnala, który w 2001 r. przeniósł na obrazy sceny z komiksu *Maus* Arta Spielgelmana. Przywołując losy bielskiej społeczności żydowskiej

10 Por. Z. Taranienko, *Akcja „Repliki” – dzieła Józefa Szajny*, w: *Nowy Szajna czyli o pamięci i pojednaniu*, Oficyna Wydawnicza STON 2, Kielce 2007, s. 55–63.

11 *Tamar Garb. Interview with Christian Boltanski*, [w:] *Christian Boltanski*, Phaidon, London 1997, s. 22–23.

podczas II wojny światowej, artysta zdecydował się na naruszenie kulturowego tabu, gdyż sięgnął do zupełnie innej historycznej recepcji tematu i wybrał estetykę komiksu, która gatunkowo do nich nie przystaje. W 2003 r. powstał również cykl malarski *Shoah* (w nawiązaniu do filmu Claude'a Lanzmana) oraz obrazy inspirowanie opowiadaniami Tadeusza Borowskiego.

Jeszcze więcej medialnych kontrowersji wzbudziły prace wideo Artura Żmijewskiego pt. *Berek* (2000) oraz *80064* (2004). W pierwszym z filmów artysta przedstawił grupę gołych ludzi tańczących i bawiących się w berka w pomieszczeniu, które niegdyś pełniło funkcję komory gazowej. W rozmowie z Rafałem Jakubowiczem Żmijewski opisuje to zdarzenie z zaskakującym zdystansowaniem: „Weszliśmy do miejsca, które traktowane jest jak święte. Drzwi były tylko uchylone, a na podłodze leżały kwiaty i wypalone znicze. A oni ganiali się tam na golasa śmiejąc się, dysząc i odpychając od ścian. A ja miałem poczucie, że ich zabawa jest rodzajem nabożeństwa, rytuału, który odczarowuje te ściany. [...] Zamiast na tragedię patrzymy na dziecięcą, niewinną zabawę. Przypomina to sytuację kliniczną w terapii psychologicznej. Powraca się tam do zdarzeń traumatycznych, które spowodowały powstanie kompleksu. Odtwarza się te zdarzenia niemal tak jak w teatrze"[12]. Z kolei w filmie *80064* Żmijewski sięgnął po inny rodzaj kazuistyki i argumentacji. Tym razem „bohaterem" jego pracy stał się były więzień obozu w Auschwitz, Józef Tarnawa, któremu artysta (nie bez kazuistyki i werbalnej przemocy) zaproponował „odnowienie" tatuażu z numerem obozowym, na co w końcu przystał zmanipulowany mężczyzna.

Strategia zawłaszczenia znaku czy niekiedy nawet człowieka nie jest w dzisiejszej sztuce zjawiskiem odosobnionym, czego dowodzi m.in. przykład Santiago Sierry. Projekt hiszpańskiego artysty pt. *245 metrów sześciennych* (2006) został zakończony awanturą i zerwaniem wystawy, gdy Sierra w niemieckim mieście Pulheim umieścił sześć samochodów na placu przed pełniącą dziś funkcję muzealną synagogą i za pośrednictwem węży wtłaczał do wnętrza spaliny. Potencjalni widzowie mogli wejść do środka po założeniu masek gazowych w asyście strażnika. Ten sam rodzaj kontrowersji ujawnił się przy pokazie dzieła Maurizio Cattelana, *Him* (2001), które jest naturalnych rozmiarów rzeźbą przedstawiającą modlącego się na klęczkach Adolfa Hitlera. Prezentacja pracy na obszarze byłego warszawskiego getta, na Pradze, przy ulicy Próżnej, wzbudziła liczne spory i komentarze, jakkolwiek to właśnie lokalizacja ta podniosła jej wielką siłę oddziaływania.

12 R. Jakubowicz, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne" 2004 nr 44, s. 15–16.

W sztuce niemieckiej trudno szukać wielu odwołań do II wojny światowej. Pierwszym wybitnym artystą, który poruszył problematykę odpowiedzialności i winy państwa niemieckiego za spowodowane zniszczenia oraz śmierć milionów ludzi, był Joseph Beuys. Jego instalacja pt. *Show Your Wound* (1975) w charakterystyczny dla tego artysty sposób nie tylko artykułuje te tematyczne wątki, ale poprzez umieszczenie przyborów badawczych, termometru, probówek oraz szkolnych tablic, których Beuys używał podczas performansów i wykładów, wskazał on na znaczącą rolę dydaktyki i terapii w postępowaniu z traumą i cierpieniem. Zastanawiające na tym tle wydaje się milczenie i zdystansowanie Gerharda Richtera. Niemiecki malarz, który nie posiada w swoim dorobku obrazów odnoszących się bezpośrednio do tematyki nazizmu, namalował jednak w 1965 r. dwa „rodzinne" portrety przedstawiające jego wujka w mundurze oficerskim (*Uncle Rudi*) oraz kilkunastoletnią ciotkę (*Tante Marianne*), która została zamordowana przez faszystów w ramach programu Aktion T4. Obydwa dzieła łączy czas powstania, fotograficzna genealogia, nostalgiczne *punctum* i sąsiadujące ze sobą miejsca prezentacji (np. podczas retrospektywy Richtera w Centre Pompidou, 2012).

Ekspresjonistyczne i symbolistyczne inklinacje możemy odnaleźć w twórczości innego wybitnego niemieckiego artysty, Anselma Kiefera, u którego echa wojny są istotnym, choć rzadko wprost referowanym, kontekstem. W tej grupie interesujący jest jego obraz *Margarete* (1981), inspirowany poezją rumuńskiego poety o żydowskim pochodzeniu – Paula Celana, a także powstały w latach 1980–1983 cykl prac pt. *Dem unbekannten Maler* (*Nieznanemu malarzowi*), dla którego punktem wyjścia stały się liczne przykłady architektury narodowosocjalistycznej, projektowanej m.in. przez Albert Speera i Wilhelma Kreisa.

Przytłaczająco niewielka ilość dzieł artystów niemieckich (ale i austriackich), którzy mierzyli się z problematyką nazistowskiej spuścizny, wynika – być może – z opisanej przez Freuda „niezdolności do żałoby"[13]. Wiedeński psychoanalityk już wcześniej, bo w czasie I wojny światowej, związał melancholię z niemożliwością przepracowania żałoby, co spowodowało w konsekwencji wyłonienie się melancholii i odrzucenie zbiorowej odpowiedzialności za nazistowską przeszłość. Aspekt ten – tym razem w odniesieniu do literatury niemieckiej – został również unaoczniony przez W. G. Sebalda m.in. w jego eseju *Konstrukcje żałoby*[14].

Okres powojenny w krajach byłego bloku komunistycznego (do śmierci Stalina w 1953 r.) był naznaczony przez prymat socrealizmu – doktryny

13 Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, dz. cyt.,295–296.

14 Zob. W. G. Sebald, *Konstrukcje żałoby*, [w:] tegoż, *Campo Santo*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2014, s. 113–143.

wprowadzonej do kultury rosyjskiej w latach 30. przez Maksyma Gorkiego oraz Andrieja Żdanowa, a po 1945 r. zainfekowanej do wszystkich państw satelickich byłego ZSRR. Na płaszczyźnie ideologicznej i czysto formalnej socrealizm często korespondował ze sztuką nazistowską, czego dobitnym przykładem mogą być zaskakujące analogie pomiędzy niektórymi fotografiami Aleksandra Rodczenki (*Parada fabryki Dynamo*, 1928; *Parada sportowców*, 1935) a kadrami z filmów Leni Riefenstahl (*Triumf woli*, 1934; *Olimpia*, 1938).

Generalnie – w sztuce powstałej po 1945 r. trudno doszukać się dzieł nowatorskich oraz atrakcyjnych estetycznie. Nieliczne interesujące prace z tego okresu – np. znany obraz Wojciecha Fangora *Postaci* (1950) – stanowią najwyraźniej wyjątki. Dzieło Fangora – być może w sposób niezamierzony przez autora – podejmuje problematykę tożsamości płci i stosunku do Innego, czego próżno szukać w sztuce tamtej dekady. Malarz przedstawił na obrazie parę robotników, u których – jak zauważyła Ewa Franus – „Płeć została [...] sprowadzona do kilku fizjonomicznych i anatomicznych atrybutów dodawanych do jakiegoś jednolitego trzonu – zawsze takiego samego ciała”[15]. Co intrygujące – Fangor zestawił wspomnianą parę z wizerunkiem młodej kobiety, atrakcyjnej i ubranej zgodnie z zachodnimi kanonami mody, która z założenia miała reprezentować symbolicznego „wroga ludu”, podczas gdy faktycznie „zamiast odrzucać, przyciąga nas niepokojąco”[16].

W polskiej sztuce trzech następnych dziesięcioleci trudno znaleźć wiele dzieł w sposób otwarty krytycznych wobec oficjalnej narracji. Stąd na tym tle niewątpliwie odważne i polemiczne wobec ideologicznych realiów były niektóre wystąpienia i dzieła tandemu KwieKulik. Na uwagę szczególnie zasługuje ich akcja *Pomnik bez paszportu w salonach sztuk plastycznych* (1978), podczas której artyści – w reakcji na odmowę wydania im paszportów – pozowali jako „żywe rzeźby” z nogami w zastygłym gipsie.

Począwszy od roku 1981 próby zobrazowania rzeczywistości wraz jej społeczno-politycznymi uwikłaniami w sztuce polskiej pojawiają się coraz częściej. Jednym z ważniejszych tego przejawów były performanse Zbigniewa Warpechowskiego. Jego *Porozumienie* (1981) stanowiło indywidualny głos artysty, w którym wyartykułował on pełne spektrum postaw oraz zachowań – od biczowania się i podtrzymywania na ramionach wielkiego głazu, po podpisanie „porozumienia”. Okres stanu wojennego w dużej mierze wypełnił swoisty „duchowy” alians znacznej części środowiska

15 E. Franus, *Narzeczona Frankensteina. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, „Magazyn Sztuki”, nr 10, 1996, s. 236.

16 Tamże.

artystycznego z polskim Kościołem (np. realizacje Jerzego Kaliny na wystawie *Znak krzyża*, 1983; *Pojazd betlejemski*, 1984; cykl Zbyluta Grzywacza *Rekolekcje wiśnickie*, 1982, czy prace Leszka Sobockiego – *Drzwi polskie II*, 1982, *Robotnik '81*, 1982). Od tej dykcji i narracji odróżniały się zdecydowanie wystąpienia nieformalnej grupy Konger[17] (Władysław Kaźmierczak, Artur Tajber, Marian Figiel, Marcin Krzyżanowski, Kazimierz Madej, Piotr Grzybowski, Barbara Maroń) czy łódzkiej Kultury Zrzuty, skupiającej m.in. artystów Łodzi Kaliskiej, Józefa Robakowskiego, Jacka Kryszkowskiego, Zbigniewa Libery i Jerzego Truszkowskiego. Ten ostatni był autorem *Pożegnania Europy* (1987) – performansu, podczas którego artysta przełamywał paradygmat narodowej narracji i symbolicznie żegnając się z Europą (po powołaniu do wojska) „zestawiał – jak napisała Maryla Sitkowska – swastykę z krzyżem, pięcioramienną gwiazdę z narodową flagą, gwiazdę Dawida z wojskowymi emblematami"[18].

Do tematyki stanu wojennego bezpośrednio nawiązał Edward Dwurnik w liczącym aż 96 obrazów cyklu *Od grudnia do czerwca (1981 – 1989)*. Warszawski malarz, opierając się na dokumentacji pomordowanych bądź zmarłych w niewyjaśnionych okolicznościach, stworzył serię jednolitych formatowo obrazów, co było zabiegiem nie tylko *stricte* formalnym. Dwurnik żadnej spośród ofiar nie mógł ani też zapewne nie chciał nobilitować ponad pozostałe. W obliczu śmierci wszelkie hierarchie tracą bowiem wartość i każda ofiara życia jest najwyższa. Ta homologia dotyczy również symboliki kwiatów (jest to zresztą jedyny multiplikowany motyw w obrębie całego cyklu). Polski los uzyskuje tutaj jednak szerszy status, gdyż epitafia funkcjonują syleptycznie – z jednej strony odwołują się imiennie do zmarłego, z drugiej zaś nawiązują do nieodwracalności śmierci i jej tajemnicy[19].

Nie mniej monumentalny okazał się projekt Krzysztofa M. Bednarskiego, który począwszy od swojego dyplomu w 1978 r., zajął się dekonstrukcją ikonografii Karola Marksa. Artysta w takich pracach, jak *Portret totalny Karola Marksa* (1978) czy *Brakująca ręka Lenina* (1995) – jak pisze Anda Rottenberg – „podejmował grę z uznanymi ikonami przodującego systemu", a cały cykl „poświęcony był dekonstrukcji wizerunku Karola Marksa jako fetysza epoki komunizmu. Ten ostatni obiekt sztampowy, powielany następnie w wielu rozlicznych wariantach, utrwalił jego pozycję artysty zaangażowanego w polityczny dyskurs"[20].

17 Więcej na ten temat piszę [w:] *Konger... Plays... Konger...*, „Fort Sztuki" 2004 nr 1.

18 M. Sitkowska, *Time and Tide*, cyt. za: B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 30.

19 Więcej o tym piszę [w:] *Od grudnia do czerwca*, „Opcje" 1997 nr 4.

20 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce*, dz. cyt., s. 258.

Praktyką dekonstrukcji i dezawuowania klisz ideologicznych zajmuje się również w swojej twórczości Zofia Kulik. W przypadku tej artystki niepowtarzalne jest jednak oparcie narracji na subiektywnej i genderowej podstawie, co uwidacznia się m.in. w takich pracach, jak *Autoportret z pałacem* (1990) czy *Idiomy sowiecza*, *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* (1993). Zofia Kulik obnaża dekonstruuje patriarchalny ryt polskiego modernizmu i obowiązujące mechanizmy władzy, ale czyni to z perspektywy kobiecej. Jej „składanie kompozycji z fotografii – jak trafnie zauważa Karol Sienkiewicz – „[artystka] porównywała do haftowania. Tak jak w krawiectwie, liczyły się tu zdolności manualne, «myślenie geometryczne» i to, co nazywała «umiejętnością wczucia się w materiał»".[21].

Warto dodać na marginesie, że inną wykładnię dwuznaczności mitu modernizmu i urbanizmu odnaleźć możemy także w twórczości Lesława Tetli (*Strukturalna Jednostka Mieszkaniowa*, 2012–2014), Grzegorza Hańderka (*Infiniti,* 2009), Nicolasa Grospierre'a (*Litewskie przystanki autobusowe*, 2004; *Kolorobloki*, 2004) oraz Andrzeja Tobisa (cykl *A–Z*, *Gabloty Edukacyjne*, 2007).

Przenikanie się obszarów przypisanych temu, co prywatne i publiczne, indywidualne i państwowe, pojawia się w realizacjach wybitnej chorwackiej artystki, Sanji Iveković. W tym kontekście należy przypomnieć jej performans dokamerowy pt. *Personal Cuts* (1982), w którym artystka portretuje samą siebie, dokonującą nacięć na nałożonej na twarz czarnej pończosze. Sekwencja ta jest jednocześnie przeplatana scenami zaczerpniętymi z jugosłowiańskich kronik filmowych, prezentujących wydarzenia społeczno-polityczne, w tym pogrzeb marszałka Josipa Broz Tito. Pochodna problematyka stała się też główną osią tematyczną cyklu powstałych w ostatnich latach prac wideo Mariny Abramović pt. *Balkan Baroque* (1997), w którym artystka czyści krowie kości przy wtórze jugosłowiańskiej pieśni ludowej, a także *Hero* (*Bohater*, 2001) i *Balkan Erotic Epic* (*Bałkański erotyczny epos*, 2005), gdzie następuje remitologizacja niegdysiejszych etnicznych, narodowych i osobistych mitów, związanych z ojczyzną, tradycją i rodziną Mariny Abramović.

Innym interesującym nawiązaniem do bałkańskiej tematyki jest praca Katarzyny Kozyry *Więzy krwi* (1995), która stanowi bezpośredni komentarz do konfliktu w dawnej Jugosławii. Artystka w swojej pracy powiązała cielesność z polityką i religią. Ich uosobieniem staje się ciało przypisane symbolice krzyża i półksiężyca, konotującymi Islam i Chrześcijaństwo oraz związane z nimi organizacje humanitarne. W pracy tej „Krzyż i półksiężyc jawią się [...] jako emblematy bratobójczej rywalizacji i walki na tle

21 K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydanictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2014, s. 39.

konfliktów religijnych i etnicznych. [...] Postacie w *Więzach krwi* wydają się bezbronne, stają się ofiarami nie mogącymi uciec z wyznaczonych im z góry miejsc”[22].

Rewaloryzacja i dekonstrukcja tożsamościowych narracji jest także cechą dystynktywną twórczości Neo Raucha. Ten urodzony w Lipsku i wykształcony w dawnym NRD artysta odtwarza ikonografię niemieckiej podmiotowości na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci. Łączy ze sobą oddalone w czasie, acz skupiające się na człowieku i jego pracy, toposy, prezentując je w aurze przywodzącej na myśl zarówno tradycję „nowej rzeczowości” (*Neue Sachlichkeit*) jak i symbolizmu. W jego pracach codzienność przenika się z sacrum, a sfera prywatności z tym, co publiczne (*Ordnungshüter*, 2008, *Die Kontrolle*, 2010). Metoda pracy Raucha przypomina, jak się wydaje, zabieg składania literackiego montażu ze zdjęć i wspomnień różnych ludzi przez niemieckiego prozaika W. G. Sebalda, który – co znamienne – podpisywał się jedynie inicjałami, twierdząc, iż jego imiona posiadają nazistowską konotację. Sebald, warto dodać, posługuje się podobnym typem palimpsestu oraz strategią łączenia fikcji i konfabulacji (czemu wyraz daje m.in. w *Austerlitz* i *Pierścieniach Saturna*), co Christian Boltanski w projektach bazujących na zawłaszczonych fotografiach i dokumentach.

Podobną filozofię nostalgicznego montażu możemy odnaleźć w twórczości graficznej Jana Szmatlocha (cykle *Kolonia Karola*, *Szczęść Boże*, *Okna* i *Bez adresu*), który począwszy od lat 70. ubiegłego wieku, permanentnie – i nie bez mistrzostwa – inwentaryzuje śląską topografię miejsca oraz własnej pamięci, a także u Jacka Rykały, który – dla odmiany odnosząc się do Zagłębia – „stawia” katedrę w Sielcu i rekonstruuje golgotę w Środuli, gdzie kiedyś mieściło się żydowskie getto. Jest to więc zarówno konfabulacja i rekonstrukcja, zapis mentalnych i rzeczywistych wędrówek w czasoprzestrzeni egzotycznie dla nas brzmiących dzielnic i miast. Któż bowiem spoza Zagłębia potrafi dziś zlokalizować Pogoń, Sielec, Środulę? Prace te są komentarzem i świadectwem. Ale opowiadają historię, której odbiorca nie jest w stanie zweryfikować. Dlatego też trudno się nie zgodzić, że Rykała jest w równej mierze malarzem co mitografem. Historia idei staje się w jego rękach talią zdjęć i obrazów, z których tworzy swój kameralny pasjans i uniwersalny mit[23].

Zgoła inną metodą posługuje się krakowski fotograf i poeta – Wojciech Wilczyk, który w kolejnych fotograficznych cyklach podejmuje się unaoczniania traumy egzystencjalnej, która wpisana jest w traumę

22 Tamże, s. 139.

23 Więcej na ten temat piszę w: *Mit i persona, czyli artysta w buduarach i przedsionkach pamięci*, [w:] *Jacek Rykała. Żółte światło pustych miejsc*, Zamek Sielecki, Sosnowiec 2010.

architektoniczną, niejednokrotnie wypartą bądź zakamuflowaną. Ten rodzaj dykcji pojawia się m.in. w jego projekcie *Niewinne oko nie istnieje* (2009). Artysta – jak zauważa Adam Mazur – „fotografuje pożydowskie bożnice, midrasze i prywatne domy modlitwy, których w obecnych granicach Polski jest nie więcej niż trzysta pięćdziesiąt. Pejzaż architektury z różnych okresów żydowskiej historii w Polsce przecina się z aktualnymi użyciami pozostawionych budynków służących jako biblioteki publiczne, remizy strażackie, hurtownie i składy, supermarkety, opuszczone i niszczejące magazyny dawnych Spółdzielni Rolniczych. [...] Uciekając od patosu i motywu kalendarzowej pamiątki z podróży do Polski, Wilczyk tworzy zapis form z przeszłości, które pozornie wrosły we współczesny pejzaż, ale wciąż od niego odstają, budząc pamięć powikłanej przeszłości. Fotografia staje się wehikułem dla pamięci, oko fotografa przygląda się temu, co zwykle pozostaje ukryte; temu, co jako codzienne staje się niewidoczne. Z drugiej strony, przekazywane gminom i dawnym właścicielom budynki zostają zaadaptowane do nowych, zaskakujących celów, w ten sposób są nie tylko używane, ale także ożywiane”[24].

Procedura cytowania i zespalania klisz ikonograficznych, tak charakterystyczna dla postmodernizmu, jest również typowa dla Piotra Uklańskiego. Artysta ten często krzyżuje ze sobą symbolikę religijną z narodową. Egzemplifikuje to m.in. jego wielkoformatowa fotografia przedstawiająca kilka tysięcy żołnierzy brazylijskich, których artysta ustawił i zobrazował w formie figury o konturach wizerunku Jana Pawła II i sfotografował z lotu ptaka (Biennale w São Paulo, 2004). Tę samą strategię Uklański zastosował w Stoczni Gdańskiej, gdy uformował polskich żołnierzy w logo NSZZ „Solidarność” (2007).

Wszystkie przywołane tu realizacje artystyczne dowodzą braku jednej historii i stanowią raczej wielogłosową opowieść, wieszczącą pewien kulturowy kres bądź wyczerpanie. „Jeśli jednak – jak zauważa Gianni Vattimo – nie istnieje jednolita, nośna historia, a tylko różne historie, różne poziomy i sposoby rekonstruowania przeszłości w zbiorowej świadomości i wyobraźni, trudno dostrzec, do jakiego stopnia zniesienie historii jako panowanie «różnych historii» nie jest także prawdziwym kresem historii jako takiej”[25].

24 A. Mazur, *Czy tu była synagoga?*, cyt. za: http://kulturaobrazu.org/2016/02/22/niewinne-oko-nie-istnieje/ (dostęp: lipiec 2017)

25 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 9–10.



Luc Tuymans, *Gas Chamber*,
olej na płótnie, 1986

www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-gas-chamber-1986-by-luc-tuymans-8515230.html



Maurizio Cattelan, *Him*,
technika mieszana,
Monnaie de Paris, Paryż, 2016

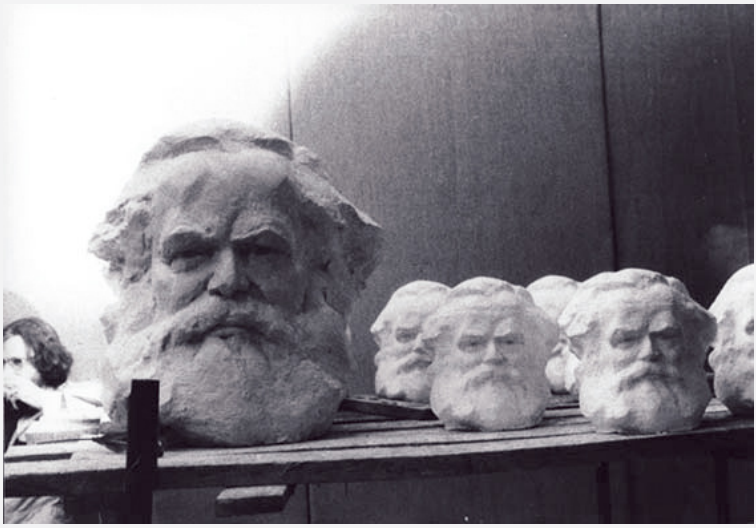
publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/03/
Maurizio-Cattelan-Him-1.jpg



Gerhard Richter, *Uncle Rudi*,
olej na płótnie, 1965

hanskundnani.com/2010/01/12/
sebald-and-the-holocaust/





Łódź Kaliska, *Freiheit? Nein, danke!*, wydruk pigmentowy, 1988

Krzysztof Bednarski, *Portret totalny Karola Marksa*, instalacja, 1978



Wojciech Wilczyk, *Kargowa, synagoga – 29.03.2008*, cykl *Niewinne oko nie istnieje*, fotografia, 2008

2. „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam". Narracje sztuki wobec patriarchalnej idei tożsamości

Patriarchat, jako ideologia, kulturowy wzorzec i strategia organizacji życia społecznego, stał się w xx w. przedmiotem polemik i krytycznej debaty, którą zapoczątkowały dwie pierwsze fale feminizmu, a z czasem dołączyła do niej także radykalna krytyka poststrukturalistyczna. Ta ostatnia narracja określiła system patriarchatu jako strukturę fallocentryczną i „zawiadywaną nie tylko w imię Ojca, ale semantycznie zorganizowaną wokół uprzywilejowanego *signifier*, Fallusa, dla którego samodzielne i jednostkowe wyobrażenie własnego bycia i znaczenia ukonstytuowane jest wyłącznie przez serię opozycji: ja/Inny, obecność/nieobecność, miłość/nienawiść, włączenie/oddzielenie"[26].

Niezależnie od tych analiz – niebagatelną rolę w demaskowaniu patriarchalnego paradygmatu odegrała publiczna aktywność samych feministek, pośród których szczególnie mocno i przekonująco wybrzmiewał głos Simone de Beauvoir. Francuska pisarka, odwołując się do problematyki emancypacji oraz wolności każdego potencjalnego podmiotu, wskazywała na ogromną rangę ekspansywności jednostki i jej skłonność do przekraczania kolejnych granic. Niestety – jak pisała autorka *Drugiej płci* (1949) – „sytuację kobiety w sposób specyficzny ogranicza fakt, że będąc jak wszystkie istoty ludzkie autonomiczną wolnością, odkrywa się i wybiera w świecie, w którym mężczyźni narzucili jej rolę Innej: dążą do tego, aby ustaliła się w postaci przedmiotu i skazują na immanencję, skoro jej transcendencja i tak będzie stale dystansowana przez inną świadomość; istotną i suwerenną. Dramatem kobiety jest konflikt między zasadniczymi roszczeniami każdego podmiotu, który zawsze ustawia się w pozycji istotnej, a wymogami sytuacji, która konstytuuje kobietę jako nieistotną"[27].

Lokalizacja ta – twierdzi de Beauvoir – posiada długą tradycję i wyraża się także w sferze reprezentacji, czego namacalnym potwierdzeniem jest fakt, że alegorie słowne i ikonograficzne w swojej zdecydowanej większości egzemplifikowane są właśnie przez kobiety. To one bowiem – jak konstatuje Eckardt Götz[28] – referowały idee (np. piękna) i funkcje (np. macierzyństwa), przy czym zawsze traktowano je postrzeżeniowo i obiektowo, co poniekąd wynika także ze specyfiki zachodniej kultury, która

26 Zob. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, (red.) G. Pollock, Routledge, London, New York, 1996, s. 267.

27 S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, WL, Kraków, 1972, t. 1, s. 41.

28 Zob E. Götz, *Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei*, Henschelverlag, Berlin 1973.

uprzywilejowuje zmysł wzroku. Martin Jay w swojej książce *Downcast Eyes*[29], a także Nicholas Mirzoeff w *Prawie do patrzenia*[30], kontynuują te wątki, próbując zarazem uhistorycznić wizualność. Jay wspomniane uprzywilejowanie definiuje jako okularcentryzm (*ocularcentrism*) i kontekstualnie wiąże z historycznymi narracjami – wpierw renesansowej perspektywy, później zaś dualizmu Kartezjusza, co w rezultacie pozwoliło sytuować okularcentryzm jako zdystansowaną relację podmiot – przedmiot, tak charakterystyczną dla fallogocentryzmu, voyeuryzmu i patriarchatu.

Odcieleśnienie widzenia jest już widoczne w u początków tradycji zachodniego malarstwa. John Berger w swojej klasycznej książce *Ways of Seeing*[31] dowodzi, że ukształtowała je m.in. historia kobiecego aktu, którą zainicjowały przedstawienia biblijnej Ewy (Masaccio, *Wygnanie z raju*, 1428; H. i J. van Eyckowie, *Ołtarz Gandawski*, 1432; A. Dürer, *Ewa*, 1507) oraz zobrazowania mitologicznej Wenus (S. Botticelli, *Narodziny Wenus*, ok. 1485; Giorgione, *Śpiąca Wenus*, ok. 1510; Tycjan, *Wenus z Urbino*, 1538; D. Velázquez, *Wenus z lustrem*, ok. 1650). Analizując je całościowo nie sposób nie przyznać, że figura Wenus wyrażała prymat formy nad emocją i ekspresją, czego nie można już powiedzieć o figurze świętych (J. Fouquet, *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów*, 1450; G. de La Tour, *Pokutująca Maria Magdalena*, 1640–1646; G. L. Bernini, *Ekstaza świętej Teresy*,1647–1652). W obu jednak wariantach żeński wizerunek stanowił wyraz zdystansowanego oglądu i uprzedmiotowienia, nie wspominając już o niewielkim zaangażowaniu kobiet w kreowanie obrazów. Na aspekt ich „nieobecności" i „niewidzialności" zwrócił uwagę dopiero ruch feministyczny 2. połowy xx w. W jego obrębie ukształtowały się grupy radykalnych artystek i artystów – m.in. Art Workers Coalition (1969–1971) oraz założona przez Juliett Gordon i Nancy Spero W.A.R. (Women Artists in Revolution, 1970–1978). Ten ostatni kolektyw występował przeciwko dyskryminacji kobiet w sztuce – zwłaszcza w kontekście działalności wielkich instytucji wystawienniczych (np. Whitney Museum i Museum of Modern Art w Nowym Jorku), które w latach 50. i 60. systematycznie unikały prezentacji indywidualnych wystaw kobiet-artystek. Świadectwem tamtych zmagań była m.in. publikacja artykułu amerykańskiej historyczki sztuki, Lindy Nochlin, pod symptomatycznym tytułem *Why Have There Been No Great Women Artists?* („Art News", 1971, styczeń). Nochlin dowodziła

29 Zob. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994.

30 N. Mirzoeff, *The Right to Look* – fragment książki (przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba), pt. *Prawo do patrzenia*, opublikowano w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, (red.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

31 J. Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd, London, 1972.

w nim, że patriarchat od stuleci jest strukturalnie wpisany w cały system artystyczny, o czym zaświadcza kilkusetletnia dyskryminacja kobiet w procesie edukacji artystycznej.

Kiedy na przełomie 6. i 7. dekady zaczyna stopniowo krzepnąć dyskurs poststrukturalistyczny, unaocznia się także nowy rodzaj lektury i odczytania Innego (rasowego, płciowego, etnicznego, religijnego itp.), który nie jest już interpretowany jako opozycja dla fallo-, etno- czy eurocentrycznego podmiotu. Symptomatyczna pod tym względem jest krytyka Janet Wolff i Elisabeth Wilson[32], które dowodzą, że faktycznie nigdy nie zaistniał żeński odpowiednik flâneura i jest to najzwyczajniej kategoria seksistowska oraz opisowa. Co jednak najważniejsze – dzięki dekonstrukcji filozofii obecności i tożsamości dokonanej przez Derridę, a następnie uruchomieniu przez Deleuze'a perspektywy nomadycznej (wolnej od binarności przeciwstawiającej to, co duchowe i materialne, męskie i żeńskie, ludzkie i zwierzęce) modernistyczna i racjonalistyczna Różnica została wstawiona w symboliczny cudzysłów. Wtedy też – już w ramach trzeciej fali feminizmu – pojawia się nowa propozycja uprawiania krytyki, pisma i pisania – tzw. *Écriture féminine*. Jest to narracja ewidentnie nie zorientowana na logo- czy fallocentryczny dyskurs (obecny jeszcze u Zygmunta Freuda, Melanie Klein, Carla Junga i Jacques'a Lacana), ale na typ pisania skupiający się na cielesności, zmysłowości i pożądaniu, mający swoją źródłowość w Kristevowskim porządku semiotycznym i Barthesowskiej rozkoszy czytania Tekstu. Reprezentantami tego typu dyskursu – poza wspomnianymi autorami *Potęgi obrzydzenia* i *Przyjemności tekstu* – są m.in. Hélène Cixous, Bracha L. Ettinger i Luce Irigaray.

W sztukach wizualnych maskulinistycznego i patriarchalnego zerwania, jak się wydaje, można dopatrzyć się już w subwersywnej akcji Marcela Duchampa w Pasadena Museum of Art (1963), kiedy to artysta rozgrywał pojedynek szachowy z nagą modelką (Eve Babitz) czy też w serii zdjęć firmowanych przez androgyniczną Rrose Sélavy. Z kolei w pracy *Étant donnés*... problematyka identyfikacji i różnicy płci została przez artystę wtłoczona w temat władzy pomiędzy podmiotem (ubranym widzem) a przedmiotem (rozebraną kobietą), co wyraża się również poprzez zainfekowany do dzieła mechanizm podglądactwa. W efekcie tożsamość ciała i podmiotu jest tu monitorowana i zarządzana przez wszechobecny w kulturze dyskurs voyeuryzmu oraz pornografii.

Zdecydowanie bardziej osobistą próbą zmierzenia się z maskulinizmem, mizoginią i „grzechem pierworodnym" była powstała w 1974 r. instalacja Louise Bourgeois pt. *Destruction of the Father* (*Destrukcja ojca*).

32 Zob J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the. Literature of Modernity*, "Theory,. Culture, & Society" 1985, nr 2–3, a także: E. Wilson, *The Invisible* flâneur, [w:] *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford, Cambridge 1995, s. 65.

Praca ta została stworzona przez artystkę 23 lata po śmierci ojca oraz ponad rok po zgonie jej męża, i miała – według jej zapewnień – stanowić rodzaj symbolicznego zniszczenia i konsumpcji mężczyzny-patriarchy. W wielkim, wymoszczonym płótnem, pomieszczeniu znalazł się swoisty ołtarz, na którym spoczęły obite lateksem formy w kolorze mięsa, które miały być rekwizytami „oralnego, rytualnego mordu" podczas ostatniej wieczerzy. Praca ta była bez wątpienia odreagowaniem i symbolicznym wypędzeniem duchów dzieciństwa, gdyż w przeszłości – według relacji Bourgeois – ojciec miał psychicznie znęcać się nad nią oraz rodzeństwem artystki.

Do problematyki genealogii kobiecości i jej anonimowości na przestrzeni dziejów odwołała się Judy Chicago w instalacji *The Dinner Party* (1979), składającej się z gigantycznego stołu z miejscami dla 39 wybitnych postaci świata kobiecego – począwszy od czasów prehistorycznych a skończywszy na amerykańskiej malarce – Georgii O'Keeffe. W obrębie pracy znalazły się też rzędy kafelków, na których wygrawerowano 999 nazwisk innych zasłużonych, choć w przeważającej mierze mało znanych, kobiet. Dzieło Judy Chicago poświęcone zostało ikonograficznej nieobecności kobiet w kulturze, aczkolwiek – poprzez swoją formę i motyw „wieczerzy przy stole" – ustanawiało także kontrapunkt dla dominującej optyki religijnych dyskursów, w których miejsce dla kobiety zawsze ma charakter pośledni. Potwierdza to fakt, iż topos „wieczerzy pańskiej" jest obsadzany wyłącznie przez mężczyzn (D. Ghirlandaio 1480, L. da Vinci 1495–97; J. Tintoretto 1594, P. P. Rubens 1630 i in.). Dlatego pracę Judy Chicago należałoby interpretować jako z założenia radykalną przeciwwagę dla patriarchalnych narracji; warto dodać, że z czasem pozyskała ona kontynuacje i nawiązania (Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/ Last Supper*, 1971; Renée Cox, *Yo Mama's Last Supper*, 1999).

Jedną z najważniejszych europejskich artystek dezawuujących mit patriarchatu oraz dekonstruujących tabu cielesności jest Valie Export (właściwie – Waltraud Lehner), której początki biografii artystycznej plasowały ją w obrębie wiedeńskiego akcjonizmu. Klasyczną pracą Valie Export jest słynna *Tap and Touch Cinema* (1968–1971). Podczas powtarzanej w kilku miastach akcji artystka przechadzała się ulicami ze skrzynką zawieszoną na nagim biuście i zwracała się do przechodniów (różnej płci oraz wieku), aby dotykali jej piersi przez otwór znajdujący się w pojemniku przez czas nie przekraczający 12 sekund. Z kolei w performansie *Aktionshose: Genitalpanik* (1968) artystka, ubrana w spodnie z wyciętą w kroku dziurą i odsłoniętą waginą, przemieszczała się w pornograficznym kinie pomiędzy rzędami siedzących „kinomanów"; co nie bez rzeczy – Valie Export kroczyła w ten sposób z łonem na wysokości ich twarzy, jednocześnie trzymając w ręce karabin. W obu akcjach artystka sugerowała potencjalnym

odbiorcom zmianę paradygmatu percepcji sztuki i przeniesienie doświadczenia widzenia na doświadczenie odczucia realnego abjectu. W rezultacie bowiem – jak zauważyła Erkki Huhtamo – „W tym »rozszerzonym (czy raczej zredukowanym?) kinie« kawałek nagiego kobiecego ciała oferowany przez (głównie męskich) twórców i widzów anonimowej kinowej publiczności, został zastąpiony przez spersonalizowane i proksemiczne doświadczenie nie angażujące reprezentacji, ale »realną rzecz«"[33]. Akcja *Aktionshose: Genitalpanik* została powtórzona w 2005 r., jako część składowa, większego projektu Mariny Abramović (*Seven Easy Pieces*, Muzeum Guggenheima, Nowy Jork).

W podobnym nurcie tematycznym mieszczą się działania Ewy Partum. W performansie pt. *Samoidentyfikacja* z cyklu *Mój problem jest problemem kobiety* (Galeria PSP – ZPAF, Warszawa, 1980) artystka, zupełnie naga i w butach na wysokich obcasach, wpierw na terenie galerii, a pokrótce w przestrzeni publicznej Placu Zamkowego (nieopodal Pałacu Ślubów), spacerowała pośród gości weselnych. Nagość, dopuszczalna w mass mediach, tym razem i w tej przestrzeni budziła wszakże dyskomfort, ponieważ artystka wywołała „zakłopotanie i niepewność u widzów. [...] Ukazała mechanizmy władzy wyznaczające kobiecemu ciału określone role w zależności od miejsca"[34].

Problematyka relacji, funkcji i asymetrii pomiędzy obu płciami tworzy oś narracyjną wideo *Chanoyu* (1983), którego autorami jest para chorwackich artystów – Sanja Iveković i Dalibor Martinis. Tytuł pracy, odnoszący się do japońskiej ceremonii picia herbaty, jest równocześnie płaszczyzną dialogu pomiędzy *yin* i *yang*, a zatem tym, co męskie i żeńskie. O ile jednak w tradycji dalekowschodniej energie te i pierwiastki – mimo pozornej przeciwstawności – są współzależne i tworzą jedność, o tyle w kulturze Zachodu ustanawiają opozycję i źródło opresji oraz dominacji. Iveković i Martinis w swej pracy wykorzystali to napięcie i wykreowali dwie zderzające się ze sobą narracje.

Kontrastowość i kontrapunktowość są stałymi elementami leksykalnymi dzieł Shirin Neshat. W twórczości irańskiej artystki – zarówno filmowej (*Anchorage*, 1996; *Shadow under the Web*, 1997; *Turbulent*, 1998; *Rapture*, 1999; *Soliloquy*, 1999), jak i w fotografii (*Unveiling*,1993; *Women of Allah*, 1993–1997) – kluczowe wydaje się rozpoznanie, badanie i artykułowanie tożsamości kobiety świata islamskiego. Procedura ta najczęściej zasadza się na budowaniu dialektycznej narracji, której punktami węzłowymi są mężczyzna oraz kobieta, co jest też reprezentowane przez

33 E. Huhtamo, *Twin-Touch-Test-Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility*, [w:] *Media Art Histories*, (red.) O. Grau, MIT Press, Cambridge – Londyn 2007, s. 42.

34 I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, dz. cyt., s. 55–56.

symbolikę czerni i bieli, światła i ciemności, ruchu i bezruchu, dźwięku i ciszy. Napięcie zachodzące między tymi sferami jest u Neshat wpisane w szerszą perspektywę antropologiczną i dlatego artystka często przywołuje w swoich pracach relacje międzyludzkie, które podlegają określonym (zwykle opresyjnym) wzorcom kulturowym. Jedną z fundamentalnych aporii jest tutaj problem tabu seksualnego, występującego w wielu religiach, jednak – jak powiedziała sama artystka w rozmowie z Markiem Wasilewskim – „w społeczeństwie irańskim, w społeczeństwie muzułmańskim jest to wyjątkowa historia [...]. Tabu jest nie tylko narzędziem kontroli społecznej, wytwarza bowiem specyficzny rodzaj napięcia: ludzie nie wiedzą, co począć ze swoimi najbardziej podstawowymi impulsami”[35].

Analogicznych problemów dostarcza patriarchat, który w islamie, w zależności od płci, przydziela odmienne przestrzenie i typy aktywności. Ta topika została wykorzystana przez Neshat w jej dwóch pracach – *Turbulent* (1998) i *Rapture* (1999). W pierwszej z nich artystka przedstawiła kobietę wykonującą improwizowany śpiew w pustej przestrzeni oraz mężczyznę popisującego się inkantacją popularnej pieśni w wypełnionej słuchaczami sali koncertowej. W drugim z kolei filmie Neshat zaprezentowała dwie symultaniczne opowieści – o mężczyznach uwijających się w forcie oraz milczących kobietach w czadorach, które na końcu decydują się na szaleńczą wyprawę łodziami ku otwartemu morzu. Jest to cichy, ale znaczący i kontestacyjny gest. Co intrygujące – występujący u Neshat „element ekspresji, rebelii, protestu”, który jest według niej wiodącym punktem jej twórczości, bywa też sprzężony z semantyką klasycznej perskiej kaligrafii (tzw. farsi). Paradoks tych prac polega na pokrywaniu ciała (twarzy, dłoni, stóp) wersami poezji miłosnej, czemu towarzyszą wymierzone w widza lufy karabinów lub pistoletów.

Ikonografia tekstualności jest w sztuce 2. połowy XX w. częstym środkiem wyrazu, przy czym w poezji konkretnej czy wizualnej objawia swój semiotyczny i estetyczny potencjał. W sztuce zawłaszczenia artyści posługujący się „gotowym” tekstem (np. sloganem, reklamą) poddają jednak w nawias ich sens, co możemy skonstatować „czytając” poświęcone przemocy, władzy i śmierci prace Jenny Holzer (*I am awake in the place where woman die – Lustmord*, 1993–1995) bądź antysystemowe i genderowe wypowiedzi Barbary Kruger (*You Are Not Yourself*, 1981; *We don't need another hero*, 1987), czy też odnoszące się do seksizmu i przemocy „zapisy” Jadwigi Sawickiej (*Nawracanie, Oswajanie, Tresowanie*, 1998).

Problematyka feministyczna i krytyczna dekonstrukcja patriarchalnych klisz językowych w sztuce polskiej była już obecna w latach 70. dzięki

35 *W czerni i bieli. Rozmowa z Shirin Neshat*, [w:] M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem*, dz. cyt., s. 241.

twórczości takich artystek, jak Maria Pinińska-Bereś (*Maszynka miłości*, 1967), Natalia LL (*Aksamitny terror*, 1970; *Sztuczna rzeczywistość*, 1975–1976), Ewa Partum (*Mój problem jest problemem kobiety*, 1974; *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*, 1980) czy Anna Kutera (*Fryzury* z cyklu *Sytuacje stymulowane*, 1978), chociaż należy zaznaczyć, że nie wszystkie z nich jednoznacznie identyfikowały swoją sztukę z postulatami feminizmu (zwłaszcza Pinińska-Bereś). Po roku 1989, a szczególnie pod koniec 9. dekady, wątki te stały się dość powszechne i szeroko komentowane w mediach. W nurcie tym silnie zaznaczyła się twórczość Elżbiety Jabłońskiej, której akcje i prezentacje (*Przez żołądek do serca*, 1999; *Supermatka*, 2002) stanowiły wyrazistą, choć naprzemiennie liryczną i ironiczną wypowiedź na temat ról i statusu kobiet w społeczeństwie konsumenckim, a także dezawuujące i „wstydliwe" aktywności Julity Wójcik (*Obieranie ziemniaków*, 2001; *Krojenie cebuli*, 2001; *Posprzątać po włókniarkach*, 2003). Podobnym rodzajem gry – tym razem jednak przeciwstawiającym idyllliczność macierzyństwa „wywrotowości" nagiego ciała – był projekt *Dziewice* (2002) Marty Deskur. W tym przypadku – jak pisze Bożena Czubak – „źródłem dwuznaczności jest tytuł, dziewica w ciąży to biologiczny paradoks, poza jednym wyjątkiem. Zaś dogmat dziewiczego macierzyństwa i zmultiplikowane kobiety w ciąży odsyłają do innej, tkwiącej w obrazach kobiety dwuznaczności: «stale obecnego w erotycznej kulturze Europy przeciwstawienia 'kurwy' i 'Madonny'»"[36].

Duże zainteresowanie, ale i spore kontrowersje, towarzyszyły działalności akcyjnej kolektywu Sędzia Główny (Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak), który istniał w latach 2001–2010. Artystki w swoich performansach z reguły występowały tak samo ubrane i wykonywały nieomal te same gesty oraz działania. Sędzia Główny wykorzystywał radykalne środki wyrazu, niejednokrotnie łamiąc stabuizowane obszary związane z ciałem, polityką czy religią. Większość poruszanych przez artystki problemów koncentrowało się na tematyce tożsamości płci i kulturowych ról, a także społecznego i medialnego ich postrzegania (*Rozdział xxv*, Dzień matki, Galeria xx1, Warszawa, 2005; *Rozdział cx*, Święto kobiet, Galeria Manhattan, Łódź, 2007).

Podobny typ estetyki i radykalizmu cechuje również twórczość Doroty Nieznalskiej. W kontekście omawianego tematu warto przypomnieć o dwóch realizacjach gdańskiej artystki – cyklu fotografii *Bez tytułu* (1999) oraz instalacji *Pasja* (2001). Zdjęcia Nieznalskiej, czarno-białe i formalnie dość oszczędne w środkach wyrazu, są inscenizacją, najwyraźniej opresyjnej, relacji pomiędzy spoczywającym wilczurem (suką) oraz nagim mężczyzną (jej panem), co bez wątpienia ma ilustrować schemat

36 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 79.

podległości i walki płci. W przeciwieństwie do tej pracy – *Pasja* jest rozbudowaną realizacją, składającą się z rzeźby w formie greckiego krzyża, na którym znajdujemy przedstawienie męskich genitaliów, oraz projekcji wideo rejestrującej mężczyznę ćwiczącego na siłowni. Nieznalska wyszła tutaj od wieloznaczności słowa „pasja", które konotuje zarazem „zamiłowanie", „gniew" bądź „zapał", a także posiada chrześcijańską genealogię nawiązującą do Męki Pańskiej. Jednak w powiązaniu z przedstawieniem trenującego mężczyzny *Pasję* należy interpretować jako demitologizację męskości, którą tradycja wiąże z katolicyzmem, zaś współczesność z konsumeryzmem. Istotnym kontekstem tego dzieła jest również fakt, iż jego publiczna prezentacja (Galeria Wyspa, Gdańsk, 2001) spowodowała protesty prawicowych i katolickich środowisk, a w konsekwencji oskarżenie Nieznalskiej o obrazę uczuć religijnych i proces sądowy, w którym skazano ją w 2003 r. na 6 miesięcy ograniczenia wolności oraz wymóg wykonywania robót publicznych. Po uchyleniu wyroku przez Sąd Apelacyjny w 2005 r. rozprawa została rozpoczęta na nowo i po upływie 4 lat Nieznalska została uniewinniona.

Inaczej potoczyły się losy założonej w 2011 r. grupy rosyjskich aktywistek Pussy Riot, którą tworzą posługujące się pseudonimami: Bałakława, Błondi, Bożża, Garadża, Kot, Mańko, Pochlobka, Sierafima, Terminator, Tiuria, Szajba, Szlapa oraz Szumacher. Kolektyw ten przede wszystkim zajmuje się organizowaniem nielegalnych happeningów i prowokacji w przestrzeni publicznej, których celem jest z jednej strony zwrócenie uwagi na dyskryminację mniejszości i nieprzestrzeganie równouprawnienia, z drugiej zaś wpieranie społeczności LGBT i krytyka powiązań pomiędzy Kościołem (lub Cerkwią) a władzą. W konsekwencji koncertu w 2012 r., podczas którego Pussy Riot wykonało piosenkę *Bogurodzico, przegoń Putina* na terenie soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, dwie aktywistki – Marija Alochina i Nadieżda Tołokonnikowa – zostały aresztowane i po farsowym procesie skazane na 2 lata więzienia w kolonii karnej, co spowodowało liczne protesty na całym niemal świecie.

Działania artystyczne, z jakimi mamy do czynienia w ostatnich dwóch dekadach, dowodzą, że polityka emancypacji i eliminowanie dyktatu większości oraz kulturowych różnic nie dotyczy dziś już wyłącznie poprawy sytuacji kobiet i zniesienia patriarchalnego modelu, ale zmierza ku uwolnieniu każdego podmiotu spod imperatywu niegdyś wiodących paradygmatów ideologicznych i tożsamościowych. Ten nowy typ narracji akcentuje jednocześnie rolę niwelowania wszelkiego „wyzysku, nierówności i ucisku"[37].

37 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 82.



Judy Chicago, *The Dinner Party*,
instalacja, Brooklyn Museum,
Nowy Jork, 1979

www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/



Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik*,
Monachium, 1968

pl.pinterest.com pin/221943087859545606/?lp=true







Shirin Neshat,
Rapture, kadr wideo, 1999

www.thebroad.org/sites/default/files/art/neshat_rapture_women_show_hands_0.jpg

Shirin Neshat,
Turbulent, kadry wideo, 1998

detschlich.wordpress.com/photography-self-and-landscape/secondary-research/shirin-neshat/



Barbara Kruger, *You Are Not Yourself*, collage, 1981

static01.nyt.com/images/2017/02/13/t-magazine/pictures-generation-slide-MYOG/pictures-generation-slide-MYOG-superJumbo.jpg





Ewa Partum, *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*, Galeria O.N, Poznań, 1980

Jadwiga Sawicka, *Nawracanie, Oswajanie, Tresowanie*, billboard, Przemyśl, 1998

(fot. Marek Horwat)

3. Polityka ekwiwalencji i subwersji, czyli sztuka (o) opresji i nierówności

Specyfika sztuki lat 60. ubiegłego wieku w dużej mierze polegała nie tylko na odnowieniu przymierza z Duchampowską ideą *ready-made* i przywróceniu rangi przedmiotowi (happening, pop-art, minimal art), ale również na poddaniu go formalnej i strukturalnej analizie. Ponieważ była to już epoka komunikacyjnego „spektaklu", tematem artystycznych eksploracji stały się również wszelkie używane systemy językowe, chociaż – jak dowodzili Lévi-Strauss oraz Barthes – były one dalekie od „niewinności". Zarówno literaci, jak artyści wizualni w tamtym okresie chętnie wykorzystywali swoisty taktyczny manewr, który – jak pisze Joanne Richardson – „odświeżył sytuacjonistyczną koncepcję *détournement*: przejmowania obrazów i słów z kultury masowej i poddawania ich niespodziewanemu zwrotowi poprzez posługiwanie się nimi w sposób, jaki nie był dla nich zamierzony oraz łączenie ich w zaskakujące, heretyczne i przeciwstawne zestawienia. Lettryści porwali księdza i ubrani w jego szaty wygłosili w Katedrze Notre Dame kazanie na temat śmierci Boga"[38]. Strategia ta *nota bene* dawała się dostrzec nawet w filmowej Nowej Fali, czego dowodzi m.in. twórczość założonej przez Jeana-Luca Godarda i Jeana-Pierre'a Gorin'a słynnej Grupy Dziga Wiertow (1969–1973); kolektyw ów podjął się działalności quasi-dokumentalnej, w istocie, rezygnując z autorstwa i kreacji na rzecz kolektywizmu, cytowania oraz montażu – wszystko w zgodzie z hasłem „Robić rewolucyjne filmy w stylu rewolucyjnym".

Styk sztuki i polityki nie jest tu przypadkowy także i z tego powodu, że każde pole artystyczne – według Pierre'a Bourdieu – jest homologiczne z polem władzy; ta zaś teza doprowadziła później Jaccquesa Rancière'a do konstatacji, że sztuka – podobnie jak polityka – „działa, dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną"[39] i – co więcej – „Sztuka i polityka są [...] zewnętrznie powiązane jako formy obecności pojedynczych ciał w specyficznej przestrzeni i czasie"[40]. W konsekwencji przyjęcia tego stanowiska można dziś zatem traktować każdą praktykę artystyczną niczym formę polityki, jakkolwiek jest to rodzaj dyskursu, który niejednokrotnie – jako cel – wyznacza sobie dekonstruowanie i/lub dezawuowanie właśnie... polityki. A ponieważ kapitalizm *de facto* zasadza się na zasadzie ekwiwalencji, sztuka wykorzystuje tę samą procedurę wymiany i symbolicznie kwestionuje politykę, naruszając kody znaków (towarów). Zwykle odbywa się

38 J. Richardson, *Język mediów taktycznych*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003, s. 59.

39 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., Warszawa 2007, s. 24.

40 Tamże, s. 26.

to – jak zauważa Hal Foster – poprzez „zawłaszczenie znaków z dziedziny kultury masowej", przy czym jest to „cecha stylów subkulturowych, które od dawna już kwestionują obowiązujące oznaki klasy, rasy i gender. Tego typu brikolaż to praktyka typowa również dla sztuki zawłaszczenia, która przemieszcza te znaki, często zderzając je ze znakami kultury wysokiej"[41].

Jedną z najbardziej metodycznych i świadomych egzemplifikacji użycia *appropriation art* jest twórczość Jenny Holzer. Amerykańska artystka jako nośnika używa mediów kojarzonych przede wszystkim z reklamą – są to zatem billboardy, tablice świetlne, neony, afisze, a nawet t-shirty. Jej *Truizmy* (1977–79) są zestawem alfabetycznych haseł (od *Abuse of power comes as no surprise* [*Nadużycie władzy nie jest niespodzianką*] po *You must remember you have a choice* [*Musisz pamiętać, że masz wybór*]). W późniejszych *Inflammatory Essays* (*Wypowiedzi podburzające*) pojawiają się treści, które są – jak pisze Magdalena Ujma – „obdarzone dużym ładunkiem agresji, Dochodzą w nich do głosu prymitywne popędy, pełne nienawiści słowa wypowiadane przez ludzi różnych ras i grup społecznych. Holzer mnoży punkty widzenia, nie dba o logikę, wykorzystuje stereotypy językowe, wyrażenia stosowane w dyskursie publicznym czy mowie prywatnej, w języku reklam czy naukowych rozpraw"[42].

Z kolei w powstałym w 2005 r. projekcie pt. *For the City* amerykańska artystka wyświetlała na fasadzie nowojorskiej Bobst Library fragmenty odtajnionych dokumentów rządowych dotyczących ataku na WTC 11 września 2001 oraz kulisy śledztw prowadzonych w więzieniach Abu Ghraib i Guantanamo, o czym szeroko informowały media liberalne, podczas gdy prawicowe przemilczały ten fakt bądź dezinformowały.

Problematyka zapośredniczenia medialnego przekazu jest jednym z lejtmotywów twórczości chilijskiego artysty i reżysera, Alfredo Jaar'a, który twierdzi, że „Nie istnieją niewinne obrazy. Każdy jeden obraz reprezentuje ideologiczną wizję i koncepcję świata"[43]. Wątek ten został przezeń podjęty m.in. w *The Rwanda Project* (1994–2000), w którym Jaar bezkompromisowo rozprawia się z nonszalancką i bezduszną reakcją korporacji medialnych wobec ludobójstwa w Rwandzie. Opisane zdarzenia miały miejsce na przeciągu trzech miesięcy (1994 r.), kiedy „W przeciągu 100 dni – jak wspomina artysta – zabito milion osób. Wszystko to rozegrało się przy kryminalnej obojętności reszty świata. Nikt niczego nie uczynił. Pewnego dnia magazyn «New York Times» podał lakoniczną informację na piątej stronie o 30 tysiącach ciał, które wyłowiono w jednej z rwandyjskich

41 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 137–138.

42 M. Ujma, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, dz. cyt., s. 73.

43 A. Jaar, *Image are not innocent*, Channel Louisiana, 2013, cyt. za: http://channel.louisiana.dk/video/alfredo-jaar-images-are-not-innocent (dostęp: luty 2017).

rzek, jakby po prostu pisano o muchach". Z kolei „«Newsweek» odniósł się aż na trzech okładkach do procesu amerykańskiego futbolisty, O. J. Simpsona, podczas gdy tym samym czasie w Rwandzie liczba ofiar sięgała już 900 tysięcy. I dopiero z końcem sierpnia 1994, kiedy liczba ofiar, osób zaginionych i wypędzonych przekroczyła 5 milionów, «Newsweek» poświęcił Rwandzie tytuł na okładce – «Piekło na ziemi, wyścig ze śmiercią w Rwandzie». Ale wyścig skończył się miesiąc wcześniej. [...] Przeanalizowawszy działania mediów z różnych krajów, doszedłem do przekonania że to właśnie ten tygodnik zaprezentował jedno z najbardziej rasistowskich zachowań wobec tragedii ludobójstwa w Rwandzie. Wtedy też podjąłem decyzję, że posłużę się «Newsweekiem», jako modelowym przykładem tego, czego nie należy czynić, gdy jest się dziennikarzem".

Jaar w ramach swojego projektu stworzył instalację składającą się z 17 okładek magazynu „Newsweek", których czas wydania przypadał na dramatyczne wydarzenia w Rwandzie, oraz dołączył własne komentarze, gdzie ustosunkował się do indolencji i niewrażliwości mainstreamowych dziennikarzy. Podobne etycznie rejestry porusza też powstała w 2006 r. instalacja Jaara pt. *The Sound of Silence* (*Brzmienie ciszy*, 2006). W stworzonej przez artystę salce filmowej można zobaczyć krótki film, który koncentruje się na dwóch postaciach: pochodzącym z RPA amerykańskim fotografie, Kevinie Carterze, oraz czarnoskórej dziewczynce z Sudanu, która stała się tematem jego uhonorowanego nagrodą Pulitzera zdjęcia (*nota bene* – wspomniana fotografia portretuje wygłodzone, wycieńczone dziecko oraz spoczywającego nieopodal sępa, najwyraźniej oczekującego na śmierć ofiary; co symptomatyczne – nie są dziś znane dalsze losy dziewczynki, podczas gdy sam Carter rok później popełnił samobójstwo.

Alfredo Jaar w swoich pracach nie tylko stawia pytania o istotę i język zawłaszczenia, ale – jak się wydaje – równie istotny jest dla niego wymiar etyczny poruszanego przezeń problemu. W tym kontekście niezwykle trafne i dociekliwe są rozważania Barbary Kruger, która już w 1982 r. opublikowała tekst poświęcony dwuznacznościom praktyki apropriacji. W swoim artykule *Talking Pictures*[44] artystka zwraca uwagę, że sztuka zawłaszczenia miała z założenia służyć podważaniu naszych kulturowych i językowych przyzwyczajeń, które – jak wszystkie przedstawienia – z reguły nie pokrywają się z rzeczywistością; równocześnie jednak jej zwolennicy – zgodnie z zasadą dekonstrukcji – wskazywali, że sztuka ta powinna „kwestionować koncepcję kompetencji, oryginalności, autorstwa i własności"[45], co wszakże może prowadzić do samopowielania siebie

44 Zob. B. Kruger, *Talking Pictures*, „Screen", 1982, nr 2, s. 90.

45 Tamże.

i – w efekcie – pozbawiać jej autorów niezależności, gdyż dzieło „będzie wykorzystywać siłę, jaką czerpie ono z «oryginału»".

Artykulację podobnych wątpliwości możemy odnaleźć w twórczości niemieckiego artysty oraz filmowca, Haruna Farockiego, którego dzieła od początku inspirowane były dyskursem krytycznym, genealogicznie wywodzącym się jeszcze z pism Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera. Jedna z pierwszych prac artysty – *Nicht löschbares Feuer* (*Ogień nie do ugaszenia*, 1969), jakkolwiek tematyzuje zagadnienia związane z produkcją napalmu, w istocie przenosi punkt ciężkości ze specyfiki czysto technologicznej na perspektywę kontekstualną, prezentując neutralizację wszelkiej traumy poprzez jej zapośredniczenie w mass mediach. Analogiczny typ postępowania odnotowujemy w zrealizowanej razem z Antje Ehmann (w technice *found footage*) instalacji *Tropen des Krieges* (*Retoryka wojny*, 2011), gdzie pojawia się dekonstrukcja symboliki zbrojnych konfliktów.

Nieco innym, równie chętnie stosowanym przez artystów narzędziem badawczym, jest tzw. socjologiczne mapowanie, które – umniejszając rangę kwestii semantycznych i estetycznych – służy głównie penetracji i analizie tożsamości miejsca oraz partycypujących w nim podmiotów. Niezwykle wiarygodnym przykładem zastosowania takiej strategii jest *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet, tworzony w latach 1978–1990. Składają się nań osobne cykle zdjęć (m.in. *Kobiety na progach*, *Ginące zawody*, *Obecność*), które utrzymane są w konwencji dokumentu lat 70. i 80. Artystka, chociaż zajmowała się przede wszystkim fotografowaniem prowincji, nie skupiała się na pejzażu, ale przede wszystkim prezentowała zamieszkujących wieś i miasteczka ludzi, ich domy i warsztaty pracy. Jej zdjęcia nie obrazują zażyłej więzi z portretowanym(i), lecz są efektem rygorystycznego zdystansowania do świata przedstawionego. Modele, a także otaczający ich świat przedmiotów, stanowią koherentną całość, zaś zawiązane pomiędzy nimi relacje są związkami przynależności i współzależności. Tak jakby światy te nie mogły istnieć bez siebie. Artystka z wielką wrażliwością zarówno dla człowieka jak i „uwiecznianego" otoczenia nie starała się niczego dodawać ani kreować. To raczej wizualny opis, który dopiero domaga się naszej dekonstrukcji. Kiedy bowiem zbuduje się z tego inwentarza socjologiczny kontekst, ukaże się pełne ambiwalencji bogactwo i tragedia ginącego świata, bo bez wątpienia z jednej strony ufność i wiara, zaś z drugiej – śmierć i żałoba stają się istotnymi desygnatami tych fotografii. W tym sensie są to prace wchodzące w konflikt z ówczesną (peerelowską) oficjalną przestrzenią widzialności, która nie dopuszczała do mediów podobnego estetycznego oglądu i antropologicznej konstatacji rzeczywistości. Trzeba też dodać, że *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet jest konceptualną i metajęzykową refleksją na temat ograniczeń i potencjału fotografii. W interpretacji i w praktyce samej artystki jednak, choć jest to

medium symulacji, nie służyło ono ani „udawaniu" ani „pozorowaniu" świata. Prace Rydet są ocalaniem i reaktywacją domu, który – będąc nietrwałym znakiem doczesności – pozostaje zarazem jedną z najstarszych naszych figur wyobraźni.

Na gruncie amerykańskim socjologiczna rejestracja ludzkiej egzystencji była jednym z bardziej istotnych aspektów twórczości Edwarda Kienholza – rzeźbiarza i twórcy asamblaży. Artysta ten, niezależnie od innowacyjności formalnej, kierował swoją uwagę na enklawy przestrzeni publicznej, w której człowiek pokazany jest z perspektywy samotności, nędzy i alienacji. W odróżnieniu od Zofii Rydet u Kienholza zwraca uwagę odindywidualizowanie postaci, zazwyczaj wpisanych w otoczenie i zdeterminowanych przez relacje przestrzenne z przedmiotami, co tylko jeszcze powiększa ich „melancholię i depresję"[46] (*The Beanery*, 1965, *The State Hospital*, 1964–1966). Strukturyzacja ta jest poniekąd adekwatna z modelem późnokapitalistycznej selekcji ludności opisanej przez Mike'a Davisa w jego książce *Planeta slumsów* (2006)[47], w której amerykański teoretyk urbanizacji kreśli globalne odgradzanie dzielnic bogatych od społeczności biednych.

W obrębie sztuki w przestrzeni publicznej nie mniej krytyczną narrację prowadził Jean-Michel Basquiat, amerykański artysta utożsamiany z undergroundową (w tamtej epoce) sztuką ulicy, który z biegiem lat powrócił do neoekspresjonistycznego malarstwa sztalugowego. Basquiat w swoich wczesnych graffiti łączył ze sobą elementy figuracji charakterystycznej dla sztuki afrykańskiej z estetyką komiksu i kultury popularnej, przy czym podejmował w nich tematykę zdecydowanie społeczną bądź nawet polityczną. Kiedy jako nastolatek – wraz z Alem Diazem – tworzył pierwsze radykalne graffiti, np. *Plush safe he think*, podpisywano jeszcze ksywą SAMO (Same Old Shit), zapewne nie przewidywał, że kilka lat później stanie się współtwórcą blisko 100 obrazów Andy'ego Warhola, doczeka wystaw w establishmentowych galeriach i znajdzie na okładce czasopisma „The New York Times" (1985).

Mapowanie socjologiczne, jako krytyczna i systemowa strategia, jest również charakterystyczne dla projektów niemieckiego artysty, Hansa Haacke'go, który od wielu lat pracuje w USA. Po okresie współpracy z międzynarodową grupą Zero (1957–1966) i inklinacją do minimalizmu, Haacke zajął się krytyką instytucjonalną sztuki (*Moma Poll*, 1970) lub polityki (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*), obnażając ich sekrety i prowadzone w ich przedstawicielstwach machinacje finansowe, bądź – jak w przypadku obrazu

46 U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, dz. cyt., s. 142.

47 Zob. M. Davis, *Planeta slumsów*, przeł. K. Bielińska, Warszawa 2009.

Cowboy with Cigarette (1990) – ujawniając pozaartystyczne intencje koncernu Phillip Morris, który podjął się „sponsoringu" wystawy kubizmu w nowojorskiej MOMA. Sam Haacke – co warte jest podkreślenia – zawsze unikał w swojej twórczości tzw. *private-public-partnership* i jawnie egzemplifikował związki biznesu z polityką oraz kulturą.

Demaskacja opresyjnego charakteru władzy (w tym wypadku komunistycznej) była częstym motywem interwencji chorwackiej artystki, Sanji Iveković. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych jej prac jest performans *Triangl-Trokut* (1979). Akcja Iveković miała miejsce 10 maja 1979 r. podczas wizyty przywódcy socjalistycznej Jugosławii, Josipa Broz Tito, w Zagrzebiu, kiedy artystka ulokowała się na balkonie mieszkania, które znajdowało się w budynku na głównej ulicy miasta, gdzie miała przebiegać zabezpieczana przez służby bezpieczeństwa trasa przejazdu dygnitarza. Iveković, nie zważając na to, że jest inwigilowana, siedziała nad książką i butelką whisky, jednocześnie wykonując ruchy, które sugerowały akt masturbacji, co po kilkunastu minutach spowodowało wtargnięcie do jej mieszkania tajnych służb, które zażądały, aby opuściła balkon. W ten sposób artystce udało się podważyć mit o domniemanej wolności w kraju uważanym powszechnie za ostoję względnej niezależności w byłym bloku komunistycznym. Z drugiej strony – jak zauważa Piotr Piotrowski – „Akt masturbacji dokonywany w trakcie politycznego spektaklu, a więc akt manifestacji kobiecej seksualności w sytuacji, gdy ciało 'powinno' zostać poddane ogólnej dyscyplinie zachowań politycznych, w jaskrawy sposób naruszył system ról, jaki reżim wyznaczył swym obywatelom i obywatelkom. W dodatku przerwanie przez policję masturbacji dokonywanej w na wpół prywatnej i – jednocześnie – na wpół publicznej przestrzeni ujawniło fakt, że granica ta nie istnieje. System jest totalny, gdyż wyznacza rolę ciała (w tym wypadku kobiety) zarówno w jednej, jak i w drugiej przestrzeni"[48].

Dialogiczność oraz złożone związki człowieka z przestrzenią urbanistyczną i architekturą są też jednym z ważnych kontekstów twórczości Krzysztofa Wodiczki. Jakkolwiek jego projekcja rzutowana na tympanon ambasady Republiki Południowej Afryki w Londynie (1985) miała – oczywiście – swój wymiar polityczny i poruszała problematykę sankcjonowanego przez państwo rasizmu, nie mniej istotne było w niej – jak mówi sam artysta – „Połączenie architektury z obrazem, z pewną metaforyką cielesną architektury, uczłowieczenie architektury i uarchitektonicznianie człowieka tworzą dziwnie znajomą rzecz, ma ona charakter polityczny. [...] Myślałem też o sytuacji człowieka, który w swoim zagubieniu konstruuje tożsamość poprzez współżycie z architekturą. [...] Uważam, że prace takie, jak moje,

48 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań, Rebis 2005, 384.

zmniejszają legitymizm terroryzmu. W tym kontekście moja projekcja działa jak «atak prewencyjny»"[49].

Podobne cele zapewne przyświecały Andresowi Serrano w cyklu *The Klan* (*Klan*, 1990–1992), w którym sportretował on członków Ku Klux Klanu. Osoby te, zarówno kobiety jak i mężczyźni, mają założone na głowie kaptury, zapewniające im anonimowość. Wszyscy identyfikowani są zatem przez organizacyjny kod, zaś na zdjęciach przedstawieni są niczym ikony na monochromatycznym tle, co skłania do przypuszczeń, że Serrano chciał poddać ich typizacji i ukryć ludzkie oblicza za maską rasistowskiej ideologii.

Matrycowanie się w języku autorytarnych idei jest również tematem projektu polskiego artysty, Rafała Jakubowicz, pt. *Arbeitsdisziplin* (2002), który składa się z lightboxu, pocztówki i filmu zrealizowanego nieopodal fabryki Volkswagena w Antoninku pod Poznaniem. W dziele tym zostały zaakcentowanie liczne odniesienia do tematyki zagłady – na planie literalnym (*Arbeit Macht Frei)*, semiotycznym (druty kolczaste, wieża niczym komin pieca krematoryjnego) i historycznym (wykorzystywanie przez koncern do pracy 11,5 tysiąca więźniów w czasie II wojny światowej). Jest rzeczą znamienną, że uwidoczniona w *Arbeitsdisziplin* analogia pomiędzy narracją totalitarną i korporacyjną, wywołała kontrowersje i w końcu reakcję firmy, która niejawnymi „kanałami" doprowadziła do zablokowania prezentacji projektu w poznańskiej galerii Arsenał w 2002 r.

Warto zwrócić uwagę, że projekt Rafała Jakubowicza wpisuje się w koncepcję tzw. estetyki relacyjnej, zaproponowanej przez Nicolasa Bourriaud'a. Francuski krytyk i kurator dowodzi, iż sztuka aktualna powinna formułować i postulować modele, które mogą w ostatecznym rozrachunku stanowić propozycję nie tylko włączenia kultury w rzeczywistość, ale też jej przeobrażenia. „Subwersywna i krytyczna funkcja sztuki – pisze Bourriaud – polega obecnie na wyznaczaniu dróg zbiorowej lub indywidualnej ucieczki, w tworzeniu prowizorycznych i ulotnych konstrukcji, poprzez które artysta modeluje i uobecnia prowokujące do myślenia sytuacje"[50]. Chociaż propozycje autora *Estetyki relacyjnej* odnoszą się w głównej mierze do konkretnych przykładów sztuki lat 90. (m.in. prac takich artystów, jak Félix Gonzáles-Torres, Vanessa Beecroft, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe), to jednak zainteresowanie praktyką artystyczną, odnoszącą się również do sfery relacji interpersonalnych, pozwala w tym kontekście analizować także sztukę powstałą kilka dekad wcześniej. Na rolę tego ostatniego aspektu zwraca też uwagę Anna Markowska, twierdząc, iż „Chęć podtrzymywania

49 *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem?*, dz. cyt., s. 226–228.

50 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 61.

kruchej miejskiej wspólnoty widoczna była na przykład u Gordona Matta-Clarka we *Fresh Air Cart* (1972) z pojemnikami tlenowymi – pracy związanej z pomysłem, by każdy przechodzień mógł sobie spokojnie usiąść i pooddychać świeżym powietrzem". Ten sam mechanizm ma miejsce w przypadku „jego *Garbage Wall*, pomyślanej jako osłona dla pozbawionych schronienia, a jednocześnie praca wykorzystująca recykling"[51]. Podobne tropy odnaleźć możemy w twórczości przywołanego już wcześniej Krzysztofa Wodiczki, którego *Pojazd bezdomnych* (1988–1989) miał z założenia stanowić miejsce schronienia przed zmiennymi warunkami atmosferycznymi lub pacyfikacją policji. Jednocześnie praca ta, jak trafnie konstatuje Piotr Piotrowski, „ujawnia moralną dwuznaczność pozycji artysty jako członka *establishmentu*. W tej optyce nie są istotne deklaracje artysty. W kontekście «śmierci autora» to, co ma on do powiedzenia, traci na znaczeniu; w produkcji *Pojazdu* przejawia się sytuacja, system społeczny, którego pochodną są ludzie bezdomni. [...] Przebudować system można jednak wówczas, gdy obnaży się jego mechanizmy, choćby przez produkcję absurdalnych wózków dla bezdomnych, które będą «kłuć w oczy»"[52].

Jeszcze bardziej radykalnym rozwinięciem tej tezy są projekty Santiago Sierry. Hiszpański artysta często włącza do ich realizacji opłaconych modeli, którzy za niewielkie wynagrodzenie godzą się na uprzedmiotowienie w ramach kontestowanej przez Sierrę zależności ekonomicznej. Tak stało się na przykład podczas jego akcji w 1999 r., kiedy wynajął w Hawanie grupę nędzarzy, którzy za niewielkie honorarium zgodzili się na wytatuowanie na plecach pionowych linii (*250 cm Line Tattooed on* Six *Paid People*, 1999), a także w *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo* (Salamanka, 2000), kiedy to artysta wynajął prostytutki za równowartość działki heroiny i wytatuował na ich plecach podłużne kreski. W pracy Sierry, podobnie jak u Artura Żmijewskiego w filmie *80064*, ciało człowieka zatraca swoją podmiotowość, jest utowarowione, i jedynym jego atrybutem jest arbitralna gra elementów znaczących.

Na antypodach tej strategii należy sytuować artystyczne praktyki humanitarne, czego dowodzą akcje Elżbiety Jabłońskiej (*Pomaganie*, od 2003 r.) czy interwencje chińskiej artystki, He Chengyao, która od lat interesuje się egzystencją ludzi biednych i wykluczonych, a jej sztuka bazuje na empatii i pomaganiu (*Opens the Great Wall*, *Mother And I*, 2001). Chengyao organizowała ponadto aukcje, na których oferowała wyprzedaż swojej duszy, zaś pozyskane na nich środki finansowe przeznaczała na pomoc dla najuboższych.

Na ciężkie położenie chińskiej ludności zamieszkującej ośrodki na prowincji zwraca też uwagę Ai Weiwei, który jednak czyni to z odwrotnej, bo przedmiotowej, perspektywy. Artysta ten wykorzystuje *ready made*, by

51 A. Markowska, *Jestem z miasta – Gordon Matta-Clark i etos miejskiej wspólnoty*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 225.

52 P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, dz. cyt., s. 87–88.

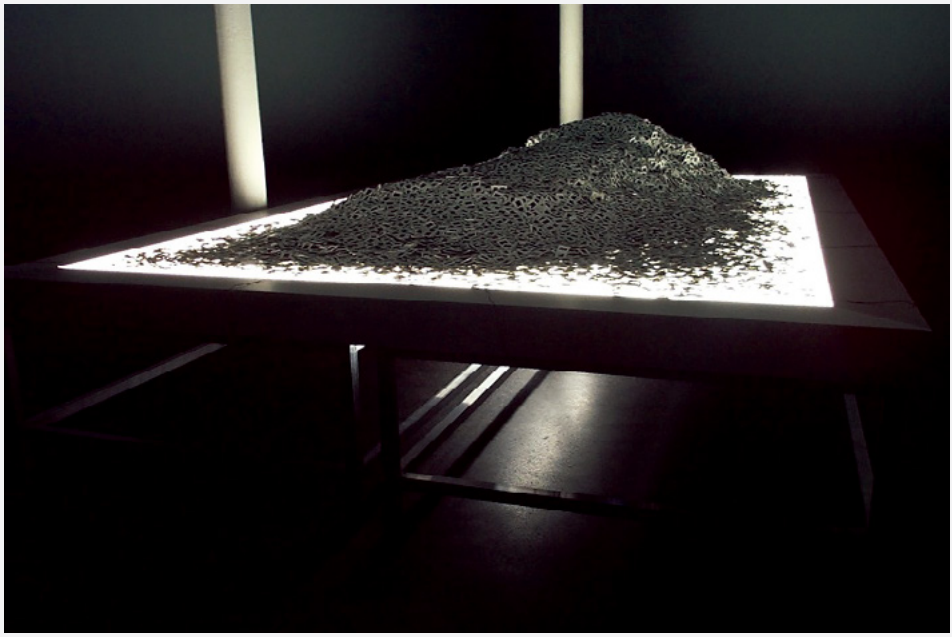
wyeksponować procesy „modernizacyjne", prowadzące niejednokrotnie do wydziedziczenia ludności albo łamania podstawowych praw człowieka. Jego spektakularna, prezentowana w londyńskiej hali turbin Tate Modern, instalacja *Sunflower Seeds* (2010), była przygotowywana przez 5 lat i stanowiła efekt pracy 1600 mieszkańców ze słynącego z produkcji porcelany miasta Jingdezhen. Robotnicy na zlecenie artysty podjęli się wykonania gigantycznego rękodzieła – ponad 100 milionów odręcznie malowanych, porcelanowych ziaren słonecznika, po których mogła przechadzać się londyńska publiczność...

Obrzeża miast z ich zaniedbaną infrastrukturą są naturalnym anturażem dla tworzonych z materiałów z odzysku instalacji Thomasa Hirschhorna. Ten pochodzący ze Szwajcarii, lecz pracujący w Niemczech, artysta chętnie wybiera przestrzeń publiczną do realizacji własnych projektów. Bazując na estetyce *arte povera* i stosując procedurę recyklingu, odwołuje się do lokalnych i aktualnych problemów społecznych, przy czym niejednokrotnie prace jego stają się efektem negocjacji z miejskimi społecznościami (*Nail Family*, 2006; *Eye to Eye-Subjecter*, 2010; *Embedded Fetish*, 2006; *Gramsci Monument*, 2013).

Należy koniecznie w tym miejscu dodać, że mimo nierzadko szlachetnych celów przyświecających artystom, którzy zdecydowali się na prospołeczną aktywność w środowiskach zdegradowanych, działania te mogą podlegać wtórnym instrumentalizacjom. Na ten problem zwraca uwagę Rafał Jakubowicz, który – nie bez słuszności – twierdzi wręcz, że „Inwazyjne wyjście artystów w przestrzeń publiczną ma często ambiwalentny charakter. Obserwowane w wielu miastach procesy rewitalizacji zdegradowanych dzielnic skrywają gentryfikację. Warto uważnie prześledzić rolę, jaką w gentryfikacji odgrywają projekty artystyczne. Artyści, naiwnie bądź wyrachowanie, wpisują się w te niepokojące procesy, inicjując przemiany, które prowadzą do wyparcia dotychczasowych mieszkańców. Stają się pierwszymi kolonizatorami"[53]. Z tego też powodu prawdopodobnie jest dzisiaj wyjątkowo odpowiedni moment, w którym po wyjściu sztuki w przestrzeń pozainstytucjonalną należy ponownie nakierować jej ostrze i apriopriacyjne strategie na obszary już zawłaszczone. Być może sztuka, podobnie jak władza – czego dowodzi Slavoj Žižek – „jest już od zawsze swoją własną transgresją; jeżeli ma funkcjonować, musi polegać na swego rodzaju obscenicznym uzupełnieniu"[54].

53 *Rusztowania sztuki*, Z Rafałem Jakubowiczem, Jerzym Kosałką i Kamilem Kuskowskim rozmawia Roman Lewandowski, w: http://www.obieg.pl/rozmowy/20283 (dostęp: luty 2017).

54 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 41.





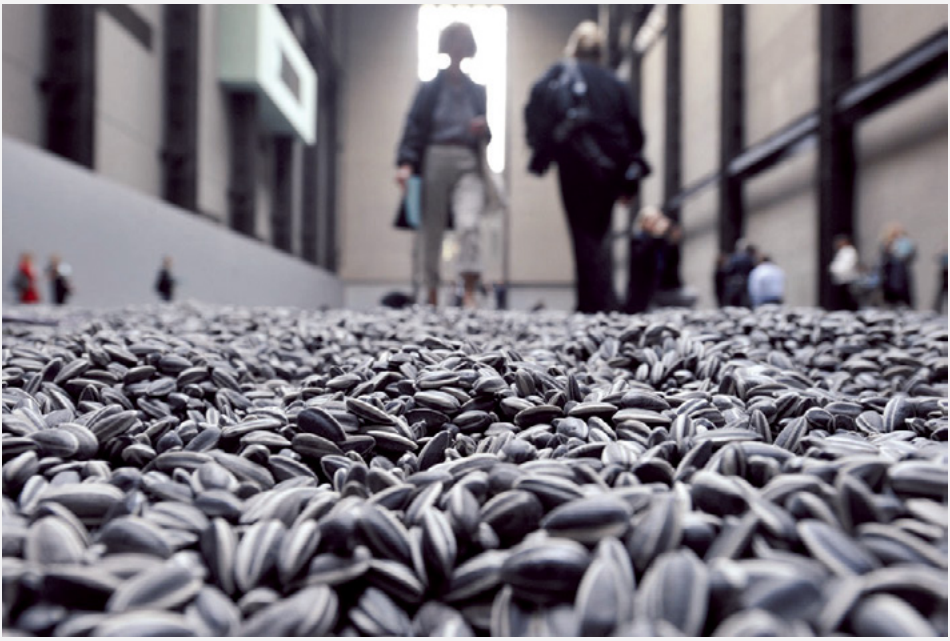
Alfredo Jaar, *The Silence of Nduwayezu, (The Rwanda Project)*, instalacja, Galerie Lelong, Nowy Jork, 1997

2yhr3j6imaw4e4zzg38k38ar-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2016/10/jaar-016.jpg

Santiago Sierra, *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo*, fotografia, Salamanka, 2000

www.tate.org.uk/art/images/work/T/T11/T11852_10.jpg





Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, instalacja,
Hala Turbin – Tate Modern, Londyn, 2010

static01.nyt.com/images/2010/11/06/world/06china-span1/06china-span1-jumbo.jpg

www.juxtapoz.com/news/ai-weiwei-sunflower-seeds-mary-boone-gallery-nyc/





Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, Forest Houses, Bronx, Nowy Jork, 2013

magazine.art21.org/wp-content/uploads/2015/05/Gramsci-Monument.jpg

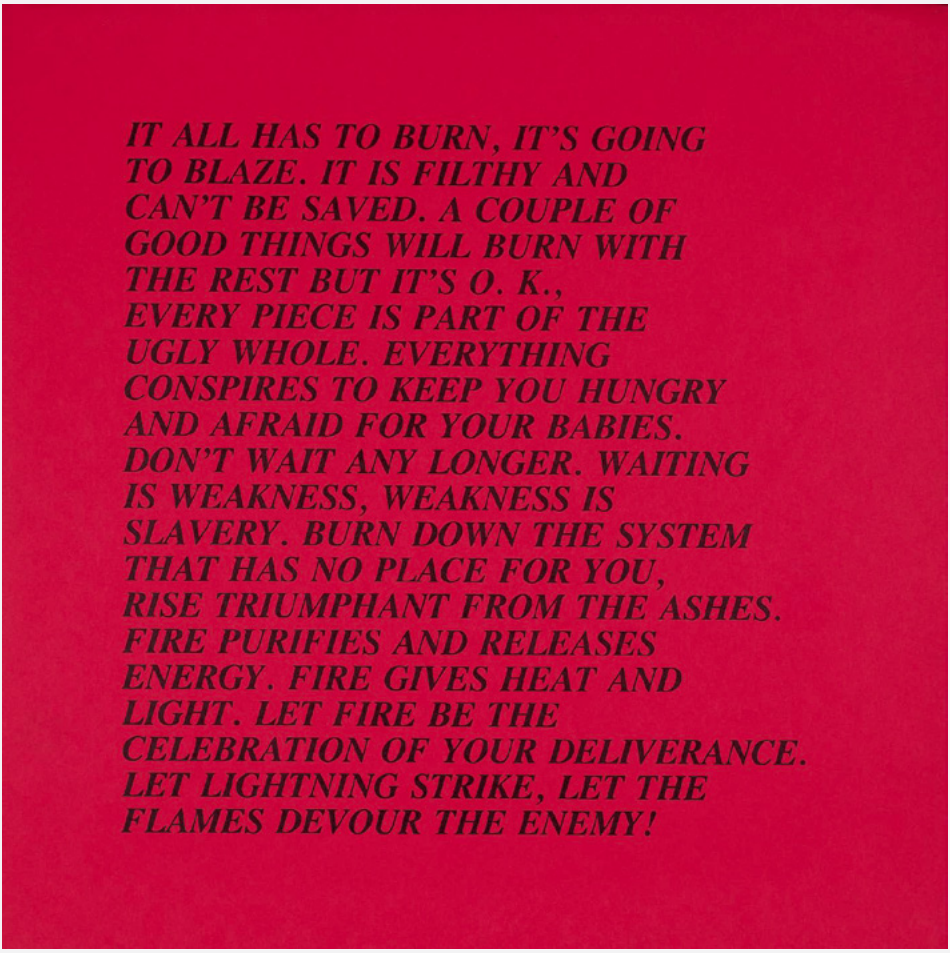
Rafał Jakubowicz, *Arbeitsdisziplin*, pocztówka, 2002





Krzysztof Wodiczko, Ambasada Republiki Południowej Afryki, Londyn, projekcja, 1985

(dzięki uprzejmości Fundacji Profile, Warszawa)



Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*,
litografia na papierze, 1979–1982

www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77394_10.jpg

4. Sztuka dekonstrukcji oraz demistyfikacji sztuki (i artysty)

Autotematyzm – jako strategia dekonstrukcji i demistyfikacji sztuki (oraz podmiotu) – jest zjawiskiem stosunkowo młodym, jakkolwiek pewne oznaki tej tendencji sporadycznie ujawniały się już nawet w epoce renesansu. Dowodzą tego m.in. napisany przez Piero Della Francesca traktat o perspektywie *De prospectiva pingendi* (ok. 1480), model „człowieka witruwiańskiego" Leonarda da Vinci (ok. 1490) oraz pierwszy autoportret Albrechta Dürera – *Portret artysty trzymającego oset* (1493). Jednak metodologiczna refleksja i artystyczna artykulacja zjawiska autoreferencyjności dopiero w XX wieku stała się procedurą wykorzystywaną powszechnie[55].

Dzieła artystyczne, prezentujące wytwory sztuki bądź proces jej tworzenia (jak ma to miejsce chociażby u Velázqueza w *Pannach dworskich*), są dzisiaj zjawiskiem nagminnym, o czym świadczą liczne prace opatrywane w (auto)cytaty i (auto)komentarze, zaś sami artyści, operując dygresjami i samozwrotnością, prowadzą nader czytelną grę z widzem. Historycznie proces ten (szczególnie w domenie autoreferencyjności obrazu) został w minionym stuleciu reaktywowany przez pierwszą awangardę – co zainicjował kubistyczny kolaż oraz inkorporacja *ready-made* przez Duchampa – stając się trwałym elementem estetycznego i semiotycznego pejzażu sztuki. Istotną rolę w deprecjacji i nowej koncepcji medium odegrały też surrealizm (*Zdradliwość obrazów* René Magritte'a, 1928) oraz – po II wojnie światowej – pop-art i hiperrealizm (*Pudełka Brillo* Andy'ego Warhola, 1964; *Kompozycja* Howarda Kanovitza, 1971). Modelowymi przykładami systemowej rekontekstualizacji medium jest cykl *Flag* oraz *Tarcz* Jaspera Johnsa (1954–1958) i nieco późniejsze „tautologiczne" prace Josepha Kosutha (*Jedno i trzy krzesła*, 1965). Konstytutywnym problemem jest w nich właśnie status przedmiotu, który stał się tożsamy z desygnatem. Jednocześnie formułowane wątpliwości co do sensu reprezentacji przybrały tu charakter pytania o fluktuującą tożsamość dzieła, sztuki, kultury. Niezależnie bowiem od para-językowych praktyk artystycznych – za sprawą działań Fluxusu oraz wyłonienia się happeningu i *body art* – nastąpiła

55 Liczne tego przykłady znajdujemy zarówno w literaturze (*Pałuba* Karola Irzykowskiego, 1903; *Fałszerze* André Gide'a, 1926; *Odmiany czasu* Michela Butora, 1956; *Żaluzja* Alain Robbe-Grilleta, 1957), w filmie (*8½* Federico Felliniego, 1963; Powiększenie Michelangelo Antonioniego, 1966; *Noc amerykańska* François Truffaut, 1973; *Kochanica Francuza* Karela Reisza, 1981, *Synekdocha, Nowy Jork* Charliego Kaufmana, 2008), w teatrze (Teatr Okrucieństwa Antonina Artauda, 1932; *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora, 1989; *Próby* Bogusława Schaeffera, 1991; *Ragazzo dell'Europa* René Pollescha, 2007), jak i w sztukach wizualnych (Jasper Johns, *Flaga*, 1954–55; Jim Dine, *Czarna łopata*, 1962; Tom Wesselmann, *Martwa natura*, 1962; Andy Warhol, *Beuys*, 1980; John De Andrea, *Manet: Śniadanie na trawie*, 1982; Roy Lichtenstein, *Sypialnia w Arles*, 1992).

hybrydyzacja medium i dzieła. Nie posiadały one już wyraźnie konturowanych granic – sztuka anektowała rzeczywistość, a w rezultacie eliminacji tego, co artystyczne i wchłonięcia tego, co nie-artystyczne, wielkiej wagi nabrała funkcja wolicjonalna – poszczególne, arbitralne wybory dokonywane przez samego artystę. Sztuka – jako przestrzeń gestu i dyskursu – ujawniła wówczas rangę i siłę kontekstualnych, subiektywnych decyzji. Jednocześnie – zwłaszcza na przestrzeni 6. i 7. dekady – pojawiały się wcale liczne idee i postulaty, zgodnie z którymi – jak deklarował Joseph Beuys – „każdy może być artystą". Co więcej – artystę można było nawet kupić bądź wynająć, jak miało to miejsce w londyńskiej Galerii One (Ben Vautier, *Living Scupture Project*, 1962). Podobny projekt wiele lat później zrealizował kolektyw KwieKulik w 1985 r., kiedy to w ramach akcji *Artysta do kupienia* zadeklarowali oni, iż 11 marca 1985 r. w godzinach do 18 do 20 i 12 marca w godzinach od 11 do 14 przyjmują zamówienia i oferują siebie w cenie 5000 zł dziennie za 2 osoby (ok. 8 godzin). Należy tu jednak podkreślić, iż tego typu działania stanowiły paradoksalnie zarazem ilustrację poszerzenia pola sztuki, jak i jego dewaluacji i pauperyzacji, na co dobitnie wskazywał m.in. The Guerilla Art Action Group. W akcji-wywiadzie radiowym artystki tego kolektywu stwierdziły m.in. że „Sztuka stała się najwyższym symbolem odczłowieczonego procesu, tzn. handlu", natomiast „Muzea i instytucje kulturalne służą kanonizowaniu artystów, którzy pomagają w tych manipulacjach i utrwalają wyidealizowany obraz społeczeństwa"[56].

Krytyka Guerilla Girls nie ograniczała się zresztą tylko do kwestii czysto ekonomicznych, ponieważ artystki oskarżyły instytucje muzealne o propagowanie seksizmu i dyskryminację kobiet. Jedna z reklam Guerilla Girls – *Jak najłatwiej zauważyć kobiety* (1989) – jak wspomina Cynthia Freeland – „w żywym (bananowym) kolorze, przedstawiała półleżący akt kobiecy Ingres'a z wielką głową goryla. Znajdujący się nad modelką tekst pytał: »Czy kobiety muszą być nagie, żeby dostać się do Metropolitan Museum?« Plakat głosił, że tylko 5 procent artystów w dziale sztuki nowoczesnej Metropolitan Museum to kobiety, ale 85% aktów to akty kobiece"[57].

Opresyjność modelu kultury patriarchalnej była też kluczowym – jak się wydaje – kontekstem akcji francuskiej artystki, Niki de Saint Phalle, która 12 lutego 1961 w Paryżu urządziła zbiorowe strzelanie do gipsowych obiektów i obrazów jej autorstwa, z których po oddaniu strzałów wyciekała... farba i sok pomidorowy. Poza samą Saint Phalle w akcji wzięli udział Pierre Restany, Daniel i Vera Spoerri, Hugh Weiss i kilka zaprzyjaźnionych

56 *Akcja. Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI*, nadany 1 maja 1970 r., cyt. za: *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, dz. cyt., t. II, s. 275–276.

57 C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, dz. cyt., s. 144.

osób. Artystka na towarzyszącym wydarzeniu banerze napisała m.in.: „strzelałam do taty, do wszystkich mężczyzn, małych mężczyzn, dużych mężczyzn, grubych mężczyzn, mojego brata, społeczeństwa, kościoła, klasztoru, szkoły, mojej rodziny, mamy, wszystkich ludzi, taty, siebie, mężczyzn. Strzelałam, bo było to zabawne i wywoływało niesamowite uczucie. Strzelałam, bo fascynował mnie widok krwawiącego i umierającego obrazu. [...] Zabiłam malarstwo“[58].

Agresja werbalna i wizualna jest również przedmiotem i poniekąd medium pracy Grzegorza Klamana pt. *196 K.K.* (2002). Gdański artysta zarejestrował na wideo twarz Doroty Nieznalskiej, która jest upokarzana i wystawiana na inwektywy, a także policzkowana przez wychylającą się cyklicznie zza kadru rękę. Prezentowana tu przemocowa narracja seksizmu, patriarchatu i ultrakatolicyzmu ujawniła się wcześniej na portalach internetowych po oskarżeniu Nieznalskiej o obrazę uczuć religijnych (na podstawie artykułu 196 Kodeksu Karnego w związku z prezentacją jej instalacji *Pasja*), i była personalnie wymierzona w artystkę.

Bezpośrednie angażowanie w proces artystyczny osób postronnych – świadków, przypadkowych widzów, podglądaczy, statystów – genealogicznie sięga jeszcze lat 50. i 60. ubiegłego wieku i jest reperkusją dekonstruowania klasycznego modelu dzieła (i) autora. W ramach zainicjowanego przez happening oraz Fluxus otwarcia ich struktury, zostały uruchomione procedury, które dopuściły, włączyły i niejednokrotnie zrównały status artystów i nie-artystów, „profesjonalistów" i „amatorów". Emblematyczny w tej mierze był décollage Volfa Vostella, realizowany w barcelońskim Salón de Mayo (1962), kiedy to niemiecki artysta zachęcał widzów do przemalowywania lub zamalowywania jego kompozycji. Strategia ta była jednocześnie podważeniem i wstawieniem w cudzysłów artystycznej figury podmiotu, który w historii bywał zwykle utożsamiany z symboliczną i autorytatywną wyrocznią. Ironiczną demitologizacją tej idei jest także neonowe dzieło Bruce'a Naumana pt. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967). Podobnie rzecz się ma z jego fotografią *Self Portrait as* a *Fountain* (1966/7), gdzie – jak zauważa Anna Markowska – „Jeszcze dowcipniej ujmuje to Nauman autoportretowym zdjęciem, na którym wypluwa fontannę wody, odnosząc się do innej »prawdy« – że artysta jest źródłem, czy wręcz – tryskającą fontanną"[59].

Teatralizacja artystycznej tożsamości, tak charakterystyczna dla czasów zainicjowania narracji modernizmu (począwszy od Charlesa Baudelaire'a i Édouarda Maneta, a skończywszy na Jeanie Genecie i Jacksonie

58 N. de Saint Phalle, *Bilder – Figuren – phantastische Gärten*. Herausgegeben von Pierre Descargues. München, Berlin, London, New York, NY. Prestel 2008.

59 A. Markowska, *Komedia sublimacji,* dz. cyt., s. 65.

Pollocku), to symboliczne stadia podmiotu, firmowane przez topos dandysa i oryginała, który z czasem przeobraził się – jak pisze Walter Benjamin – w „mima, obowiązanego grać rolę pisarza przed giełdą i przed społeczeństwem, które nie potrzebuje już autentycznego pisarza i daje mu pole gry wyłącznie jako mimowi”[60].

Druga awangarda zaczęła stopniowo dezawuować ów mit, stosując m.in. ironizację, zdystansowanie czy wręcz dyskredytację figury autora. Znamienne pod tym względem są wystąpienia polskich artystów, wśród których należałoby raz jeszcze wspomnieć o Włodzimierzu Borowskim i jego *Pokazach Synkretycznych*. Podczas jednej z akcji w poznańskiej galerii odNowa (1968) – w ramach *Ćwiczeń z koloru, dedykowanych Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu* – artysta, wykorzystując swój własny wizerunek, ośmieszał jednocześnie mit modernistycznej podmiotowości i kolorystyczne tradycje uczelni. Z kolei Andrzej Partum w kwietniu 1974 r. rozpostarł na Krakowskim Przedmieściu, pomiędzy Akademią Sztuk Pięknych a Uniwersytetem Warszawskim, wielometrowy baner z napisem *Milczenie awangardowe*, które – jak sam komentował – „związuje twórczą wyobraźnię w pokorę do rzędu cnót, a tym wznosi schronienie przed przedwczesnym rozszarpaniem artysty przez obłęd publiczny, domagający się upojenia swych dusz – fajerwerkami”[61]. *Nota bene* – nie był to przypadek odosobniony, gdyż trzy lata później Partum ogłosił swój *Manifest sztuki bezczelnej*, gdzie deprecjacja tożsamościowych roszczeń modernistycznego podmiotu została zadekretowana m.in. poprzez rozsyłane zawiadomienia o treści – „Jesteś ignorantem kultury i sztuki”.

Czas lat 80., który w polskiej kulturze oficjalnej upływał pod znakiem rekonstrukcji narodowych mitów, dla wielu artystów – przeciwnie – okazał się porą ich dekonstrukcji i uwalniania się ze sfery ich akademickich wpływów. Jarosław Kozłowski był jednym z tych twórców, których prace odnosiły się do „tego, co działo się w sztuce, kreowania i lansowania różnych mitów”, które – jak powiadał – „przybierają formy niemalże karykaturalne, jak np. romantyczny mit artysty, z referencjami do XIX wieku, który odżywa w niezmienionym kształcie [...] na fali wątków narodowych”[62]. Prace Kozłowskiego z okresu lat 80. – zazwyczaj zasadzające się na materialnym ekwiwalencie (niejednokrotnie w formie instalacji), tworzą większe serie

60 W. Benjamin, *Park Centralny*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 238.

61 Cyt. za: Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, [w:] http://www.obieg.pl/teksty/2093 (dostęp: lipiec 2017). Manifestacja ta została zdokumentowana filmowo przez Józefa Robakowskiego.

62 *Jarosław Kozłowski rozmawia z Bożeną Czubak*, [w:] *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*, (red.) B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 78.

(na przykład *Mitologie Sztuki* czy *Rzeczywistości Sztuki*). Warto tu przypomnieć wystawę w poznańskiej galerii Akumulatory 2 pt. *Opus I* (1983), na której Kozłowski – podobnie jak nieco później Tomasz Ciecierski w malarstwie – zajął się skatalogowaniem i kompromitowaniem akademickiego warsztatu (złocąc tak dystynktywne dla „artysty" rekwizyty, jak pędzle, farby, fajka itp.), i równocześnie konfrontował je z rozwieszonymi na ścianach rentgenowskimi zdjęciami własnej czaszki. Innym, nie mniej autokrytycznym, projektem był cykl wystaw i wydarzeń: *The Show*, *The Exhibition* i *The Auction* (1985) w berlińskiej galerii DAAD. Na pierwszym pokazie odbiorcy mogli zobaczyć grającego na skrzypcach artystę, który znajdował się za drzwiami wypełnionymi dźwiękoszczelną szybą. W galerii dawała się, co prawda, słyszeć płynąca z radia muzyka, ale nikt nie mógł być pewien, czy jest to transmisja czy retransmisja. Na część *The Exhibition* składał się pokaz fotografii zrobionych widzom na pierwszym pokazie, natomiast część ostatnia była prowadzoną przez Emmeta Williamsa aukcją tych samych zdjęć, które oprawiono w złote ramy. Realizacja ta była próbą demitologizacji relacji: artysta – dzieło – odbiorca i towarzyszących jej uwikłań estetycznych, społecznych oraz marketingowych; jednocześnie była to też w pełni świadoma próba remitologizacji dzieła jako rezultatu aporii – począwszy od jego zaistnienia w formie matrycy (w wymiarze konceptualnym i materialnym), aż po nierozstrzygalność tego, co fizycznie zaistniałe i tego, co percepcyjnie przyswojone.

Prace Jarosława Kozłowskiego, podobnie jak wcześniej wystąpienia Jana Świdzińskiego, w istocie stanowiły na gruncie polskim ostateczne przezwyciężenie i przekroczenie paradygmatu modernizmu, co znajdywało swój humorystyczny i parodystyczny wydźwięk w aktywności artystów związanych z Kulturą Zrzuty. W tym kontekście warto przypomnieć napisy Adama Rzepeckiego z Łodzi Kaliskiej, jakie pojawiły się na ścianach podczas pleneru w Osiekach (1981) – „Od dzisiaj udaję artystę" – oraz na łódzkiej wystawie *Falochron* (1981) – „Wciąż konsekwentnie udaję artystę". Skądinąd warto dodać, że wszystkie te interwencje wpisywały się symultanicznie w korespondujące z nimi zjawiska w sztuce światowej.

Artystką z niezwykłą konsekwencją od lat operującą w stylistyce *pure nonsens* a zarazem metakrytycznie rozbrajającą obowiązujące w sztuce języki (ikoniczne, estetyczne, polityczne) jest bez wątpienia Esther Ferrer. Ta mieszkająca we Francji, choć urodzona w Hiszpanii, performerka zwraca uwagę, że „Jednym z problemów, wobec którego staje sztuka performance, jest jej *teatralizacja*. Moje zainteresowanie sztuką performance wynikło z faktu, że ta forma sztuki od samego początku dążyła do tego, aby przekroczyć granice, w jakich zamknięte są sztuki plastyczne i wyjść poza typowe sytuacje teatralne, pozbawione interakcji z publicznością, gdzie widzowie otrzymywali strawę duchową mniej więcej *tak jak karmiono*

gęsi. [...] tym, co najbardziej odróżnia sztukę performance od innych rodzajów sztuki, jest to, że performance integruje, a nie wyklucza. A często nawet łączy artystę i obiekt sztuki w jedno zjawisko. Nie ma fikcji, nie ma odgrywania ról, jest po prostu wydarzenie. Wydarzenie jest po prostu wydarzeniem"[63].

Ten sam rodzaj motywacji kierował zapewne polskim artystą, Robertem Kuśmirowskim, kiedy podejmował się organizacji nomadycznych projektów, które miały stanowić parabolę i synekdochę „wielkiej podróży" (wyprawa rowerowa *Paryż – Luksemburg – Lipsk* w 2003 r. oraz marszruta *Łódź – Paryż* w 2004). W tym drugim przypadku artysta odwoływał się m.in. do legendarnej włóczęgi Constantina Brâncușiego, który ruszył pieszo z Bukaresztu do Paryża w 1904 r.

We współczesnej sztuce polskiej oczywiście nie brakuje podobnych manifestacji, jakkolwiek bezceremonialność, autokrytyka i autoironia nie są zjawiskiem najczęstszym. Józef Robakowski (współtwórca Warsztatów Formy Filmowej) posiada na swoim koncie nader symptomatyczne w tej mierze dzieła, żeby tylko przypomnieć wideoinstalację *Pan Jeleń – autoepitafium* (1990–1994) czy *Moje videomasochizmy* (1990). I jakkolwiek autoportret bądź autobiografia są rzeczywiście dystynktywnymi wymiarami twórczości Robakowskiego, równocześnie sam dopatruje się w nich znaczącego manipulacyjnego potencjału i przyznaje, że „Na ogół przyjęło się sądzić, że artysta prawdziwy to człowiek szczery, głęboko przeżywający swoje istnienie, jako że jest urodzony z cierpienia i wielkiej namiętności swych przeżyć. To osobne, specjalnie predysponowane, zanurzone w tajemnicy swoistych gestów KURIOZUM. Tymczasem niezmiernie ciekawi mnie, czy ja jestem artystą?, bowiem niezbicie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego. Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem, czyli publiczną akceptacją i uznaniem"[64].

Demistyfikacja personalnych mitów niekiedy idzie też w parze z demitologizacją idei postępu w sztuce, co znalazło swój wyraz w projektach grupy Azorro, istniejącej w latach 2001–2011 i tworzonej przez Oskara Dawickiego, Igora Krenza, Wojciecha Niedzielko oraz Łukasza Skąpskiego. Reprezentatywny pod tym względem jest film *Koniec sztuki* (2002), którego bohaterowie budzą śpiącego artystę i przekazują mu sensacyjne wieści o końcu sztuki, a także *Portret z kuratorem w tle* (2002), w którym

63 E. Ferrer, *Wydarzenie to tylko wydarzenie*, przeł. M. Sady, „Fort Sztuki" 2004, nr 1, s. 7.

64 J. Robakowski, *Manipuluję*, 1988, [w:] tegoż, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin, 1995, s. 79.

członkowie grupy Azorro angażują do wspólnych zdjęć nieświadomych niczego kuratorów.

Portretem zbiorowym środowiska artystycznego o wyraźnie ironicznej czy wręcz sarkastycznej wymowie jest również cykl malarski Edwarda Dwurnika pt. *Wyliczanki* (1996–1999). W jego ramach warszawski artysta namalował wizerunki *138 polskich malarzy* (1997), *155 plastyczek polskich* (1996) i *170 Polityków Sztuki* (1997).

Procedury demitologizacyjne w sztuce – naturalnie – nie dotyczą jedynie problematyki tożsamości podmiotu, ale – zwłaszcza od drugiej połowy xx wieku – zaczęły odnosić się także do struktury dzieła oraz medium i pokrótce stały trwałym elementem repertuaru działań artystycznych. Po Pollockowskiej proklamacji *action painting* nie trzeba było długo czekać na powstanie takich prac, jak *Wymazany rysunek de Kooninga* Roberta Rauschenberga (1953) czy maszyna do malowania taszystowskich obrazów Jeana Tinguely'ego (1959). Ta ostatnia, zaprezentowana na paryskim biennale w 1959 r., za wrzuceniem monety produkowała dla widzów obrazy, których podczas trwania całej imprezy powstało łącznie blisko 40.000. Z kolei w 1990 r. Rosemarie Trockel, przedstawiła własną wersję maszyny do malowania *O.T. (Malmaschine)*. Przed podjęciem się tej realizacji niemiecka artystka zwróciła się do wybranych przez siebie znanych malarzy o przesłanie próbek ich włosów, które posłużyły później do stworzenia malarskich pędzli w *Malmaschine*.

Potencjał demontażu medium uwidacznia się również w akcji Yves'a Kleina pt. *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (*Przestrzeń niematerialnej malarskiej wrażliwości*, 1959–1962). W jej ramach artysta wraz z Dino Buzzatim wrzucał do Sekwany płatki złota pochodzące z wystawy w galerii Iris Clert, kiedy to widzowie, płacąc złotą biżuterią, zakupywali powietrze z galerii i w zamian otrzymywali od artysty czek (element książki artystycznej), którym nabywali prawo do pustej przestrzeni i nieistniejącego dzieła.

Patronująca współczesnej sztuce idea repetycji i kopiowania, stanowiąca podważenie mitu „oryginału" i „oryginalności" dzieła (tudzież podmiotu), może mieć zastosowanie zarówno do samego medium i artefaktu, jak i do „tekstu" oraz „kontekstu" dzieła. Za taką właśnie procedurą tworzenia oraz koncepcją sztuki najwyraźniej opowiada się niegdysiejszy członek grupy Ładnie, Rafał Bujnowski. Wiele jego realizacji obiektowych (np. *Last saved*, 2004, osiem replik etażerki papieskiej), jak i prac malarskich (np. *Papież*, 2001–2002, trzydzieści replik portretów Jana Pawła II) bazuje – podobnie jak to miało miejsce u Andrzeja Szewczyka (*Malarstwo jest widoczne*, 1973–1974) – na zabiegu powtórzenia – gestu, przedstawienia lub idei, ponieważ jak przyznaje sam artysta „kopiowanie jest

słuszne”[65]. W multiplikowaniu dzieła oraz „powielaniu” rzeczywistości i zarazem w powtarzaniu sztuki „od początku” tkwi bowiem jakiś niezaprzeczalny gest ufności w sens powoływania malarstwa, które przecież jest „bez-sensu” i w istocie nie służy niczemu (chyba, że jest obrotem handlu i – jak dowodził Kosuth – staje się przedmiotem a nie dziełem sztuki), a jednak nie ma na świecie człowieka mogącego obejść się bez „protezy” obrazu. Z drugiej znów strony – praktyka Rafała Bujnowskiego stanowi rewaloryzację i oddanie sprawiedliwości pogardzanej niejednokrotnie idei rękodzieła, rękodzielnictwa oraz rzemiosła. To ostatnie, poza aspektem zdobniczym i specyfiką użyteczności, narzuca jeszcze – często dziś utrzymywany w pogardzie – wymóg jakości, która dzięki temu staje się też znaczącym odpryskiem powtórzenia malarskiego gestu. W ten oto sposób Bujnowski – afirmując, ironizując i powołując tautologie przedstawień – powtarza wszystkie czynności wszystkich malarzy. Oczywiście, sumowanie malarstwa odbywa się u niego na wielu płaszczyznach. Niekiedy artysta tworzy repetycje jednego motywu (*Bliźniaki*, 2003; *Chmury*, 2004; *Obrazy widziane pod kątem*, 2003), innym znów razem duplikuje obiekty (*Obraz matki Whistlera*, 2002 *Obrazy-trofea*, 2003) bądź multiplikuje skończone obrazy (*Obrazy do mieszkania*, 2002). Wszystkie razem – wyjaśnia ich autor – „w sumie są jednym obrazem”. Wyzyskiwany motyw tautologii stanowi jednocześnie strukturalne podważenie „tego samego”, kiedy to artysta symuluje media (np. *Plasma Screen*, 2001, albo *Wiza/Portret*, 2004), w rezultacie czego generuje się intermedium, w którym rozmyte są kontury i status zastosowanych (bądź kontekstualizowanych) mediów (tu: fotografii, wideo oraz malarstwa).

Demistyfikacji może podlegać również sam artystyczny warsztat i jego atrybuty. Tomasz Ciecierski, który przez całe lata zajmował się przede wszystkim dyskursem malarstwa, tworząc swoisty pakt i traktat malarski, po 2004 r. prowokacyjnie sięgnął do fotografii. Jednak w jego przypadku była to decyzja i gest *stricte* malarski. Ciecierski bowiem prowadzi nadal dysputę nad „obrazem” (na przykład – pejzażowym czy martwą naturą). Na powstałych zdjęciach mamy więc zaskakujące powielenie motywu znanego z płótna, co buduje retorykę zwierciadlanej gry odbić. Referowanie elementu uprzednio zobaczonego, wyobrażonego, namalowanego i następnie sfotografowanego nie jest jednak u Ciecierskiego postmodernistyczną grą „resztkami”, ale kontynuacją refleksji nad istotą malarstwa i malowania, przedsięwziętą przed z górę trzydziestu laty. Potwierdza to sam artysta w rozmowie z Anną Marią Potocką, gdy mówi z ujmującą prostotą: „chcę, żeby to ciągle było malowanie, żeby to było o malowaniu

65 Cyt. za: S. Küper, *Rafała Bujnowskiego „Cheap art from Poland” i świat niedostatków*, [w:] *Rafał Bujnowski. Malowanie*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2005, s. 135.

i o procesie malowania…”[66]. Taka postawa oczywiście wiąże się z faktem, że współczesne malarstwo – już co najmniej od czasów Warhola – uświadomiło sobie, że *de facto* problem kopii i oryginału traci na znaczeniu w sytuacji, gdy jest ono dla siebie i kalką i odwzorowaniem, że jest ciągle ponawianą repetycją. Znakomitą egzemplifikacją tego procesu jest właśnie wielkoformatowa fotografia Ciecierskiego – *Bez tytułu* (2004). Praca ta powstała w oparciu o blisko 1200 zdjęć tubek farby. Pomieszczone w porządku symetrycznym, nie odwołujące się do jakiejkolwiek anegdoty, są niezwykle przewrotnym ocalaniem malarstwa, ponieważ – jak trafnie pisze Potocka – „to, co było brudem, bałaganem, malarską entropią, zostaje odzyskane na rzecz malarstwa. Ten malarski recykling jest głęboko zaskakującą, a zarazem niezwykle lekką refleksją o malarstwie”[67]. Można zatem powiedzieć, że Tomasz Ciecierski jest przede wszystkim portrecistą palety.

Omawiane tu dzieła i manifestacje prezentują szerokie spektrum podjętych przez artystów związków dyskursywnych ze współczesną kulturą w aspekcie medialnym, komunikacyjnym i podmiotowym. Należy wszakże dodać, że działania demistyfikujące i ujawniające autoreferencyjność sztuki – niezależnie od tak rozumianej refleksji nad konstytucją samego medium dzieła – wpisywały się również, jak zauważa Gianni Vattimo, w szerszy front, związany „ze śmiercią sztuki w znaczeniu eksplozji estetyki, dokonującej się także w formach ośmieszających same działania artystyczne”[68].

66 *…urodziłem się malarzem. Z Tomaszem Ciecierskim rozmawia Maria Anna Potocka*, [w:] *Tomasz Ciecierski, Pakt z malarstwem*, Bunkier Sztuki, Kraków 2003.

67 Tamże.

68 G. Vattimo, *Zmierzch albo śmierć sztuki*, [w:] tegoż, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 46.





Ben Vautier, *Living Sculpture Project*, Galeria One, Londyn, 1962

www.medienkunstnetz.de/works/sculpture-vivante/

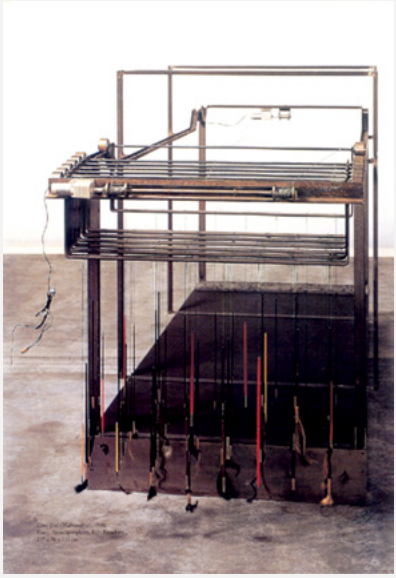
Niki Saint-Phalle i Jean Tinguely strzelają do reliefu Saint-Phall *Impasse Ronsin*, Paryż, 1961

(fot. Harry Shunk) walkerart.org/collections/publications/art-expanded/pop-gun/



Robert Rauschenberg *Erased De Kooning Drawing*, technika własna, 1953

www.sfmoma.org/artwork/98.298



Rosemarie Trockel, *O.T. (Malmaschine)*, instalacja, 1990

robscholtemuseum.nl/wp-content/uploads/2015/03/Rosemarie-Trockel-Painting-Machine-1.jpg





Andrzej Partum, *Milczenie awangardowe*, Warszawa, 1974

(fot. Józef Robakowski)

Azorro, Azorro, *Koniec sztuki*, kadr z filmu, 2002

(dzięki uprzejmości galerii Raster)



KwieKulik, *Artysta do kupienia*,
Warszawa, 1985

5. Poza tabu – desakralizacja *sacrum* i... *profanum*

Doświadczenie religijne, którego liczne świadectwa odnaleźć możemy w sztuce powstałej na przestrzeni minionych kilku tysięcy lat na niemal wszystkich kontynentach, w przeważającej większości było implikowane i zapośredniczone w dyskursach instytucjonalnych określonych grup wyznaniowych. W minionym stuleciu artykulacja tego doświadczenia nie posiadała już podobnego kwantytatywnego potencjału, a – co ważniejsze – redefinicji uległ jego modus i kontekst. W rezultacie dystynktywne dla współczesnego świata staje się dziś praktykowanie sacrum jako przeżycia – jak pisze Mircea Eliade – „całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w świecie"[69]. Tak rozumiana holistyczna postawa dokonuje się m.in. poprzez zawieszenie prawa i ustanowienie święta, które – według Georges'a Bataille'a – „jest syntezą ludzkiego życia"[70]. Należy jednak dodać, że autor *Erotyzmu* domagał się jednocześnie pozainstytucjonalnej religii; jej fundamentalną aktywnością miało być „poszukiwanie ciągłości bytu prowadzone systematycznie poza światem bezpośrednio danym"[71] w przeciwieństwie do profanum – sfery „nieciągłości bytu", definiowanej i hierarchizowanej przez system norm, ograniczeń oraz zakazów.

Ikonografię, stanowiącą swoisty pas transmisyjny pomiędzy wspomnianymi obszarami, reprezentują w sztukach wizualnych dzieła tak rozbieżne w duchu i formie, jak egzemplifikujące problematykę ukrzyżowania i holocaustu cykle malarskie Barnetta Newmana (*Onement*, 1948–1953, *Abraham*, 1949, *Voice*, 1950) czy jedenastoczęściowa *Stacja drogi krzyżowej* Hermanna Nitscha (*Kreuzwegstation*, 1988–1992). Na gruncie sztuki aktualnej przykładem jeszcze bardziej radykalnym mogą być *Emblematy* (1993) Grzegorza Klamana; są to bowiem umieszczone i podświetlone w szklanym pojemniku ludzkie organy (mózg, wątroba, jelita). Obiekt ów, pokazany na brukselskiej wystawie *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej* (2001), wzbudził ogromne kontrowersje; jednak praca ta – na co zwraca uwagę sam artysta – „w przestrzeni kościoła jest szczeliną, niszą w rozpoznanej rzeczywistości. Jest jak tajemnicza kaplica do medytacji człowieczeństwa, z jednej strony Ciało Chrystusa, z drugiej ciało anonimowego człowieka: nasze ciało. Obecni oglądający-wierni są pomiędzy dwoma dyskusjami: wiary i ciała otwartego, szukającego miejsca, stawiającego pytania. Jeżeli istnieje moc tajemnicy liturgii i przemiany

69 M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł.. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 9–10.

70 G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 24.

71 Tamże, s. 19.

ciała Chrystusa, dla wiernych, którzy tam przychodzą, ta praca buduje sytuację spotkania i dialogu, ta praca dla nieuprzedzonego jest jak powiew świeżego spojrzenia, jest zerwaniem jakiejś zasłony”[72].

Na uwidaczniającą się w przestrzeni sacrum ambiwalencję bodaj pierwszy zwrócił uwagę Marcel Mauss, ale dwuznaczność tę unaocznili także Emil Durkheim w *Elementarnych formach życia religijnego* (1912), Zygmunt Freud (*Totem i tabu*, 1912) oraz Roger Caillois (*Człowieku i sacrum*, 1939). Definiowanie i doświadczanie sacrum nieodłącznie związane jest z uobecnianiem się tabu, które – jak zauważył Freud – „z jednej strony określa coś świętego, poświęconego, z drugiej zaś – coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego”[73]. Wszelkie próby przekraczania granic obwarowanych przez tabu spotykają się zazwyczaj ze społecznym i/lub instytucjonalnym protestem.

Problematyka świętości i kulturowych zakazów jest obecna już w sztuce pierwszej awangardy, przy czym najczęściej są w niej zobrazowane religijne prowokacje oraz obyczajowe naruszenia. W tej mierze prym wiedli zwłaszcza surrealiści (Francis Picabia, *Najświętsza Panna*, 1920, oraz *Skrzydło*, 1922; Max Ernst, *Maria dająca klapsa Chrystusowi w obliczu trzech świadków – André Bretona, Paula Eluarda i Artysty*, 1926; Victor Brauner, *Chrystus w kabarecie*, 1924).

Jest rzeczą nader znamienną, że większość dzieł artystycznych, poruszających zagadnienie funkcjonowania szeroko rozumianego tabu, odwołuje się przede wszystkim do ikonografii chrześcijańskiej. Eleanor Heartney w napisanym w 1997 r. eseju *Sprośna sztuka katolików* akcentuje zaskakującą sensualność, ekspresywność i spirytualność sztuki katolickiej, w przeciwieństwie do kultury protestanckiej, a szczególnie purytanizmu, prezentującego duch ikonoklazmu. Ekstatyczność i żarliwość mistycyzmu – począwszy od *Ukrzyżowania* Matthiasa Grünewalda (1512–1515), a później *Ekstazy św. Teresy* Berniniego (1647–1652) – w minionym stuleciu pozyskała swój szczególny, choć prowokacyjny wyraz, w twórczości Roberta Mapplethorpe’a i Andresa Serrano. Ten pierwszy – zauważa Heartney – „zauroczony pięknem tradycyjnej sztuki katolickiej i jej rytuałów, sprzeciwił się negacji swej seksualności przez katolicyzm. Fotografował się w diabelskich rogach, łącząc ikonografie sztuki religijnej z estetyką gejowskiej pornografii. Odpowiedzią wypędzonego z Raju niczym Lucyfer było odwrócenie tradycyjnego odbioru fizycznej ekspresji jako metafory związku z Bogiem. […] Prace Serrano skupiają się na przeistoczeniach, transformacjach – istoty i rzeczy uważane za marne, niższe, upadłe (płyny

72 *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamanem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała*, dz. cyt., s. 122.

73 Z. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Zaręba i R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 33.

ciała, surowe mięso, prostytutki, bezdomni, zwłoki) przeistacza w obrazy, które wydają się świecić boskim światłem. [...] Prace te grają z naszym poczuciem dyskomfortu związanym z procesami ciała, wydzielinami, ale przede wszystkim przywołują przeistoczenie substancji, takich jak mleko Marii czy krew Chrystusa, w przekaźniki boskiej chwały".[74]

Spirytualność elementów przedstawienia i odwoływanie się do teologicznej symboliki kolorów cechuje kilka dzieł Andy'ego Warhola. Najbardziej znaną w tej grupie jest praca pochodząca z 1986 r. *Last Supper*, będąca trawestacją fresku Leonarda da Vinci. Sam Warhol deklarował w swoich publicznych wypowiedziach, że jest osobą religijną, uczęszczał też na msze święte, zaś *Ostatnia wieczerza* miała podobno być inspirowana obrazkiem, jaki przechowywała w biblii jego matka. Paradoksem jest, że – podobnie jak Chrystus, który przeobrażał wodę w wino – Warhol miał nadzwyczajną umiejętność tworzenia sztuki z najbardziej trywialnej ikonografii.

Nieomal tę samą topikę, odnaleźć możemy w cyklu zdjęć *I.N.R.I.* (1997–1999), których autorami są francuska fotografka, Bettina Rheims, oraz tunezyjski pisarz, Serge Bramly. Główne biblijne sceny z Nowego Testamentu zostały tutaj przetransponowane na realia współczesnego świata, co zresztą budziło największe kontrowersje (*Komunia*, *Cud dziewiczego mleka*). Podobnego zabiegu dokonał również Andres Serrano w swojej pracy *Heaven and Hell* (1984). Jednak przytoczona przez artystę klisza kardynała posiada znamiona pewnej karykaturyzacji, którą możemy już dostrzec u Francisa Bacona w jego papieskim studium (*Study after Veláquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953). Co więcej – skonfrontowanie tej postaci z uwiązaną i na pół rozebraną kobietą nasuwa opresyjny i patriarchalny kontekst języka dyskryminacji, jaki obserwujemy w doktrynie kościoła katolickiego wobec kobiet. Na marginesie warto też dodać, że do fotografii pozował Baconowi znany amerykański malarz Leon Golub, znany ze swych postępowych przekonań i politycznego zaangażowania. W podobnym duchu wypowiada się również brytyjski malarz Chris Ofili. Jego *The Holy Virgin Mary* (1996) to jeden z najbardziej kontrowersyjnych przykładów obrazowania Czarnej Madonny, która w wersji członka Young British Artists została obwiedziona smugami słoniego łajna i fotografiami nawiązującymi do pornografii i estetyki filmów spod znaku blaxploitation.

Przemieszanie bądź kontaminacja elementów sacrum i profanum jest charakterystyczna dla wieloetapowego projektu *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990), w którym Orlan kontekstualnie przywołuje zarazem motywy świętych patronek chrześcijaństwa, jak i rytuały okaleczania kobiet

74 E. Heartney, *Sprośna sztuka katolików*, [w:] „Arteon. Magazyn o Sztuce", 1997 nr 9 (77), s. 22–23.

w społeczeństwach afrykańskich[75]. Z jeszcze inną fuzją – tego, co święte i nieczyste, a także historyczne i współczesne – mamy do czynienia w projekcie Kamila Kuskowskiego pt. *Ukrzyżowania* (2001). Artysta ten stworzył cykl podłużnych obrazów, monochromów, kojarzących się strukturalnie z poprzeczną belką krzyża, który zresztą jest przywołany fragmentem reprodukcji dłoni z obrazu Grünewalda, i wpisał w nie katalog grzechów (np. korupcja, ignorancja, amoralność, fanatyzm).

Praktyka dekonstruowania i/lub dezawuowania funkcjonujących społecznie klisz dewocyjnego katolicyzmu legła u podstaw wielu pochodzących z lat 90. dzieł Roberta Rumasa. Najbardziej może znana jego praca site-specific pt. *Termofory* (1994) okazała się efemeryczną instalacją, złożoną z ośmiu figur Chrystusa oraz Marii Panny, które artysta pokrył wodnymi „poduszkami" a następnie umieścił na Długim Targu w Gdańsku. Realizacja ta pokrótce została rozmontowana na części i przeniesiona przez przechodniów do znajdującego się nieopodal kościoła. Problematyka religijnego kiczu jako artykulacji myślenia dewocyjnego jest poruszona przez Rumasa także w innych instalacjach – *Dedykacje* (1992), *Las Vegas* (1994–1999) oraz *Bóg w mojej ojczyźnie jest honorowy* (1994). W tej ostatniej pracy, składającej się m.in. ze słoików, artysta zawekował polską flagę narodową, hostie, figurki Matki Boskiej, pieniądze oraz kiełbasę.

Próbą desakralizacji i demitologizacji wizerunku kobiety, postrzeganego jako ikonograficzne medium topiki chrześcijańskiej „piety", zajęła się Katarzyna Górna w tryptyku fotograficznym *Madonny* (1996–2001). W pracy tej – jak mówi sama artystka – występuje operowanie „wizerunkami bóstw i przedstawieniami nawiązującymi do ikonografii chrześcijańskiej, do pobożnych obrazów. Robię to, żeby pozbawić te postacie świętości, Moje bóstwa to zwykli ludzie. To moja polemika z kościołem, z wizerunkiem kobiety-madonny"[76].

Potencjalna krytyka i krytyczne ostrze sztuki wobec sfery sacrum może – paradoksalnie – być praktykowana także na obszarze profanum. Działania takie i czynione przez artystów transgresje są zatem wzajemnie sprzęgnięte, bowiem – jak zauważa Maurice Blanchot – „Jeśli transgresja wymaga świętości, to świętość wymaga świętokradztwa [...]. Gdzie jest świętość, gdzie jest świętokradztwo, jeśli są nie tylko nierozerwalnie związane, lecz i nie do rozróżnienia choćby w intensywności swojej różnicy"[77].

75 Więcej na ten temat [w:] J. Krawczyk, *Całe życie sceną. Rozważania nad przypadkiem Orlan*, s. 75, [w:] K. Kuropatwa, D. Rode (red.), *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, RABID, Kraków 2003.

76 *Fuck Me, Fuck You, Peace, Z Katarzyną Górną rozmawia Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała*, dz. cyt., s. 89.

77 M. Blanchot, *Le Rire des dieux*, „La Nouvelle Revue Françoise", 1965, cyt. za: J. Clair, *De immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 21.

W tym kontekście znaczącym wyrazem takiego przekroczenia były niektóre działania akcyjne Pawła Althamera. Warto tu szczególnie przypomnieć jego performans pt. *Kardynał* (1991), podczas którego nagi artysta spoczywał w balii z kardynalską czapką na głowie, palił marihuanę i słuchał muzyki sakralnej pochodzącej z różnych kręgów kulturowych. Akcja ta miała być zapewne w zamierzeniu autora – jak twierdzi Magda Kardasz – „próbą rekonstrukcji doświadczenia religijnego w formie pierwotnej. Artysta zakwestionował hierarchię obecną w zorganizowanej formie religii, a przywołał jej elementy ekstatyczne i rytualne”[78].

Tematyka doświadczenia sacrum (poza sacrum) pojawia się też incydentalnie, acz nie dowodzi to przygodności tej kategorii, w twórczości malarskiej Jarosława Modzelewskiego (*Pomiar ciśnienia i poziomu cholesterolu we krwi w Powsinie*, 1993; *Pszczelarz*, 2000; *Gaszenie roraty*, 2000). Dla Jarosława Modzelewskiego zarówno przestrzeń kościoła, jak miejsca pracy (na przykład pasieka albo polowa przychodnia lekarska) stają się domenami wyznaczającymi swoiste *centrum*. Sacrum zatem – zdaje się dowodzić w swych obrazach Modzelewski – może ujawniać się w dowolnym obszarze. Ośrodki kultu – niezależnie od *temenos* czy *templum* – mogą bowiem zajmować także zewnętrzną część świata, określaną przez Stefana Czarnowskiego jako „dziedzina świętości nie zorganizowanej”[79]. Twórczość Modzelewskiego najwyraźniej idzie tym właśnie tropem, penetrując przestrzenie, które zwykło się dziś definiować jako peryferyjne. Dla warszawskiego artysty dowodzą one jednak w tej samej mierze o esencji otaczającego świata, gdyż jej obecności domagają się i ją też artykułują.

Swoistym *enfant terrible* sztuki czerpiącej z tradycji talmudycznej i chrześcijańskiej jest bez wątpienia Marek Chlanda. Krakowski artysta sformułował przed laty ideę teografii, którą pojmuje jako rodzaj doświadczenia i praktyki religijno-artystycznej, opartej na możliwości uzyskania kontaktu ze światem nadprzyrodzonym i poznania jego tajemnic za pomocą działalności plastycznej. Jest to reguła wymagająca swoistej reprezentacji, zaś jej mistyczny kontekst mieści się poza językiem werbalnym i ikonicznym. Chlanda od późnych lat 90. – jak zauważa Anda Rottenberg – „coraz głębiej ingeruje w chrześcijańską ikonografię, pragnąc wydobyć z teologii jej wizualne jądro. Ustala płaszczyznę dialogu z Ignacym Loyolą, starając się znaleźć sposób na oddanie niematerialności w materialnym dziele”[80] (*Miejsce dla Ignacego*, 2003; *Zaświaty*, 2004; *Pamiętniki Boga*, 2004). Jest to najwyraźniej narracja, która nie stawia prostych pytań ani nie

78 M. Kardasz, *Przewodnik po twórczości Pawła Althamera*, [w:] *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 39.

79 Cyt. za: M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s.125.

80 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, dz. cyt., s. 252.

poszukuje łatwych odpowiedzi w świecie medialnych igrzysk, co zresztą już przed laty konstatował także Zbigniew Warpechowski w swym performansie *Champion of Golgotha* (1978). Dekonstrukcja kulturowej idolatrii odbywała się w tym wypadku poprzez „ogniskowanie napięć" i „w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwiają twórcze rozładowanie, katharsis"[81]. Te same intencje kierowały też zapewne Chrisem Burdenem w performansie *Trans-Fixed* (1974), kiedy podczas akcji w Venice Beach w Kalifornii został on przybity do maski samochodu marki Volkswagen.

Takie indywidualne strategie – często kameralne, intymne i niemal zawsze na granicy herezji i apostazji – okazują się niejednokrotnie najbardziej autentyczne i artystycznie przekonujące, czego dowodzi chociażby twórczość Roberta Gobera. Jego instalacja, przygotowana dla Matthew Marks Gallery w 2005 r., składała się m.in. z krucyfiksu z symbolicznym wizerunkiem Chrystusa bez głowy. Podobny język i poetyka cechowały jego permanentną instalację zbudowaną z betonowego odlewu statui Marii, której łono jest przeszyte rurą, co łącznie konstytuowało znak krzyża (1995–1997). Poprzez wycięty w łonie otwór widz mógł ujrzeć spływającą wodę i – jak pisze Anna Markowska – „Widok z przodu był zdumiewający: tradycyjna figura Madonny w pofałdowanej luźnej szacie zestawiona została jak preparat anatomiczny z rurą-drenem, z zupełnie innej narracji – «szew» między rurą i szatą był tyleż bolesny, co bluźnierczy. [...]woda w instalacji Gobera odnosi się tyleż do ikonografii maryjnej, co do chęci zapewnienia wilgoci podziemnemu wizerunkowi mężczyzny z dzieckiem, być może ojca z dzieckiem. Wizerunek mężczyzny z dzieckiem jest więc wizerunkiem płynnym, którego widok może ulec zatracie i którego normatywność jest nieustabilizowana. [...] Instalację Gobera tłumaczono jako nadzieję na zbawienie i metaforę schyłku instytucjonalnej religii, nogi mężczyzny i dziecko biorąc za autoportrety artysty, który rodzi samego siebie"[82].

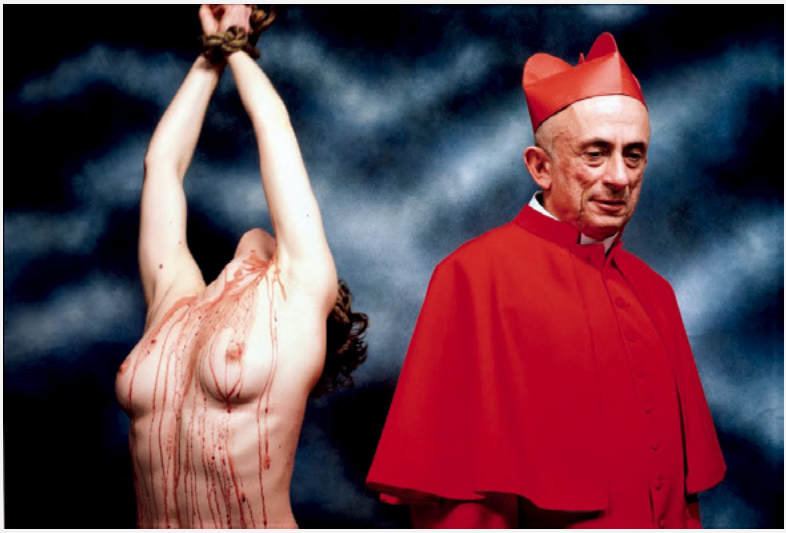
Wszystkie prezentowane tu postawy i artystyczne strategie dowodzą destabilizacji i konwersji pojęcia klasycznego sacrum, a być może nawet sygnalizują – jak dowodzi Paul Ricoeur – „generalny upadek *sacrum*. *Sacrum* można tu rozumieć wertykalnie (*sacrum* religijne w najszerszym sensie) albo horyzontalnie (*sacrum* polityczne w najszerszym sensie)"[83] .

81 Z. Warpechowski, *Performare*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 174.

82 A. Markowska, *Amerykańskie Madonny. Macierzyństwo w twórczości Mary Kelly i Roberta Gobera*, [w:] tejże, *Komedia sublimacji*, s. 271–276.

83 P. Ricoeur, *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *O kryzysie*, (red.) K. Michalski, Res Publica, Warszawa 1990, s. 57.





Hermann Nitsch, *Kreuzwegstation*, emulsja na płótnie, 1961

artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/5-004_611.jpg

Andres Serrano, *Heaven and Hell*, fotografia, 1984

pl.pinterest.com/pin/169166529724535739/?lp=true





Francis Bacon, *Study after Veláquez's Portrait of Pope Innocent X*, olej na płótnie, 1953

trufflehunting.wordpress.com/2014/06/05/pink-and-francis-bacon-life-imitates-art/

Robert Gober, *Untitled permanent installation*, instalacja, The Emanuel Hoffmann Foundation, 1995–1997

zealnyc.com/new-art-museum-exhibitions-for-fall-2014/





Kamil Kuskowski, *Ukrzyżowanie V*,
technika mieszana,

(kolekcja Muzeum Narodowego w Szczecinie), 2001





Paweł Althamer, *Kardynał*, Wydział Rzeźby, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1991

(dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal)

6. Obrazy (i) ciała – od immanencji do transcendencji

Jedną z konsekwencji Platońskiego przetransponowania uwagi z bezpośredniości realnego świata na porządek bytu idealnego jest przeciwstawienie tego, co transcendentne (pozacielesne), temu, co immanentne (wewnątrzcielesne). W tak zinterpretowanej realności bytu – według autora *Państwa* – na hierarchicznym szczycie znajdują się idee, które stanowią prawdziwą rzeczywistość i są – oczywiście – przypisane porządkowi reprezentacji. Pewnym zaskakującym paradoksem tej koncepcji jest ambiwalentny stosunek Platona do *mimesis*, które z jednej strony oddala człowieka od idei, z drugiej zaś – jest równocześnie jedynym naszym sprzymierzeńcem i środkiem zbliżającym do postrzegania prawdziwego bytu. Mimo tej dwuznaczności Platon ostatecznie zdecydował się wyrugować sztukę ze stworzonej przez siebie wizji idealnego państwa, wychodząc z założenia, że twórczość artystyczna jest obarczona ontologiczną ułomnością, gdyż mechanizm *mimesis* w istocie zasadza się na tworzeniu podobieństw – zawsze *już* obciążonych niedoskonałością kopii.

W sytuacji zarysowanej aporii swoistym wyjściem z Platońskiego impasu może okazać się zmiana perspektywy i spojrzenie na ruch transcendencji i immanencji podmiotu jako energii wydatkowanej przez ciało, które dokonuje transgresji zawsze wobec bądź przeciw sobie (koniec końców – ciało jest naszą ostateczną instancją). Byłby to zatem repertuar wyborów uzurpowanych i dokonywanych przez podmiot poruszający się po trajektorii zakotwiczenia bądź exodusu. Stąd też „ucieczka w ciało i ucieczka z ciała – jak pisze Hans Belting – są dwiema przeciwstawnymi formami tego samego fenomenu: sposobu, w jaki obchodzimy się z ciałami, albo określając siebie poprzez ciało, albo przeciwko niemu. Immanencję i transcendencję ciała potwierdzamy także poprzez obrazy, nakładając na nie ową przeciwstawną tendencję”[84].

Ikonografia obu trybów doświadczania własnej podmiotowości w sztuce pierwszej połowy xx wieku często jest referowana w relacji do czasu, śmierci czy bezkresu. Znamienny pod tym względem jest powstały między 1911 a 1913 r. obraz *Nostalgia za nieskończonością*, którego autorem jest jeden z protoplastów malarstwa surrealistycznego – Giorgio de Chirico. Widoczne na obrazie zminiaturyzowane postaci w głębi enigmatycznego placu są niczym zagubione znaki interpunkcyjne zatknięte w wizualnym języku irracjonalnej architektury. Egzemplifikacją równie dojmującej nostalgii i alienacji są osamotnieni bohaterowie obrazów amerykańskiego malarza, Edwarda Hoppera (*Automat* 1929; *Ćmy barowe*, 1942; *Poranne słońce*, 1952), jakkolwiek wszyscy oni są umieszczeni w zdecydowanie

84 H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 32.

bardziej kameralnym i egzystencjalnym sztafażu. Pozostawieni samym sobie i najwyraźniej skazani na własną traumę przypominają bohaterów zaludniających powieściowy świat Alberta Camusa, w którym zdecydowanie bardziej przeważa ruch immanencji niż transcendencji. Podobny typ nostalgii i melancholii odnajdujemy w świecie przedstawionym Marca Chagalla. Jednak w przypadku tego rosyjskiego outsidera i uciekiniera są one motywowane zgoła inaczej, bowiem emocje te wyrastają z pożądania świata sankcjonowanego przez metafizykę i symbolikę sacrum (*Kalwaria*, 1912; *Promenada*, 1917–1918; *Exodus*, 1952–1966), a także nostalgią za „utraconym rajem". W tym kontekście warto dodać, że chyba nieprzypadkowo Svetlana Boym zauważa, iż nostalgia to połączenie dwóch greckich słów: *nostos* – powrót do domu i *algia* – tęsknota[85].

W sztuce drugiej połowy xx wieku jednym z najbardziej gorących rzeczników postulatu spirytualności był bez wątpienia Yves Klein, który w okresie między 1954 a 1962 r. stworzył ponad tysiąc obrazów – począwszy od inspirowanych japońskim zen i gnozą różokrzyżowców monochromów, skończywszy na płótnach poddawanych oddziaływaniu ciała, wiatru, wody i ognia. Klein w swojej artystycznej praktyce pokrótce ograniczył się do trzech kolorów – błękitu, czerwieni i złota – reprezentujących alchemię, ale z czasem jego twórczość zdominowała już tylko jedna barwa – odcień ultramaryny, który artysta opatentował jako tak zwany „International Klein Blue" (IKB). Punktem zwrotnym okazała się dlań wystawa pt. *Proklamacja Niebieskiej Epoki* (Mediolan, galeria Apollinare, 1957), na której Klein zaprezentował jedenaście monochromatycznych płócien, wykonanych w tych samych formatach i technice. Wybór ten nie był wyłącznie reperkusją rozważań *stricte* estetycznych czy filozoficznych, ale wyrastał także z egzystencjalnych doświadczeń. Sam artysta podczas swojej nowojorskiej rezydencji w Chelsea Hotel napisał: „W 1946 r., jeszcze jako nastolatek, podpisałem się swoim imieniem po drugiej stronie nieba podczas swojej „realistyczno-fantazmatycznej" podróży. Tamtego dnia, leżąc na plaży w Nicei, zacząłem odczuwać nienawiść do ptaków, które latały tam i z powrotem po błękitnym, bezchmurnym niebie, ponieważ tworzyły dziury w moim największym i najpiękniejszym dziele"[86].

Kilkadziesiąt lat później – a zatem już w dobie ponowoczesności – paralelnym do Kleina wizjonerem próbuje być pochodzący z Indii i tworzący w Wielkiej Brytanii – Anish Kapoor. Określany przez krytykę jako „alchemik" i „inżynier sztuki", artysta ten zasłynął z abstrakcyjnych, niekiedy geometrycznych lub biomorficznych, rzeźb i instalacji, które mogą budzić

85 Por. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, s. XIII-XIX

86 Y. Klein, *The Chelsea Hotel Manifesto*, New York 1961, cyt. za: *Yves Klein*, (kat. wyst.) Stedelijk Museum, Amsterdam 1966, s. 2.

u widzów skojarzenia z tworami natury lub też zdają się znamionować pochodzenie z „innego świata" (*Descent into Limbo*, 1992). Kiedy Kapoor w 2002 r. został zaproszony do realizacji dzieła w hali turbin londyńskiego Tate Modern, zaprojektował instalację *Marsyas*, składającą się z monstrualnych, stożkowatych organów o czerwonym i hybrydycznym kształcie, która niejako „transcenduje" z przestrzeni galerii. Dwa lata później w tym samym pawilonie wystawienniczym duńsko-islandzki artysta, Olafur Eliasson, przygotował nie mniej spektakularną pracę pt. *The Weather project*. Była to zmaterializowana symulacja gigantycznego słonecznego dysku, zbudowanego pod stropem z kilkuset lamp oraz luster. Wygenerowana przez Eliassona przestrzeń relaksacji i kontemplacji, z jednej strony stanowiła dla widza zachętę do „transcendowania", z drugiej zaś – zgodnie z postulatami estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud'a – zapewniała stosowne narzędzia do rekreacji.

Odwzorowanie topografii nieba, wraz z jego osiemdziesięcioma ośmioma historycznie wyodrębnionymi konstelacjami gwiazd, legło u podstaw rzeźbiarskiego projektu Agaty Michowskiej. Instalacja pt. *Following 87, Preceding 89* (2013) jest z założenia odzwierciedleniem symbolicznego ukonstytuowania i jednocześnie artystycznego zmaterializowania dwóch przenikających się rzeczywistości – ciał niebieskich oraz opisującej je siatki pojęciowej. Geometryczne i tylko na pozór abstrakcyjne obiekty Michowskiej znajdują się na pograniczu metafizyki i fizyki, nauki i fantazmatu.

Z historycznego punktu widzenia pierwszą dwudziestowieczną próbą zintegrowania ruchu immanencji i transcendencji były synkretyczne poszukiwania i ikoniczne artykulacje absolutu w modernistycznym paradygmacie sztuki. Zarówno Kazimierz Malewicz jak i Piet Mondrian traktowali sztukę jako instrument służący poznaniu i doświadczeniu „duchowej natury rzeczywistości" oraz „bezpośredniej formy Uniwersalnego". Sztuka w takim rozumieniu miała umożliwiać formułowanie i interpretowanie „istoty" (absolutu) oraz praw ogólnych. Po latach, w okresie neoawangardy, kontynuację tego dyskursu możemy odnaleźć w twórczości wiodących artystów spod znaku *color field painting* (Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell, Barnett Newman, Hans Hofmann i inni). Mimo abstrakcyjnej formy, prace powstałe w obrębie tego nurtu często – na przykład dzieła Marka Rothko – odwoływały się do tak rudymentarnych ludzkich odczuć, jak rozpacz, lęk i ekstaza. Emblematyczny jest w tej mierze pochodzący z 1956 r. obraz *Yellow and Gold*, w którym Rothko – poza emanacją sfery emotywnej – dokonuje również zabiegu rozwibrowania barwnych płaszczyzn, co – przy zmienianiu punktów odniesienia widza – powoduje efekt ruchu i „transcendowania" formy.

Interesującym przykładem admiracji „transponowaną" na obraz sferą duchowości jest twórczość Jerzego Nowosielskiego, który podkreślał, że „sztuka to działanie duchowe. Działanie duchowe, które usiłuje wyprowadzić nas z sytuacji istot wygnanych z raju"[87]. Artysta ten łączył w swoich pracach malarskich fascynację ikoną (zwłaszcza galicyjską) z poszukiwaniami formalnymi – początkowo zbieżnymi z estetyką Pieta Mondriana, a z czasem Marka Rothko i Barnetta Newmana – zawsze jednak starając się przekroczyć malarskość malarstwa. Nowosielski bowiem to bezprecedensowy model artysty, który postrzegał sztukę – podobnie jak ciało – jako narzędzie służące doświadczaniu i zmienianiu rzeczywistości duchowej. „Znajdujemy się – mówił w jednym z wywiadów – na skraju wielkiej dziury metafizycznej. Wszystko się niejako wywróci na drugą stronę. I właśnie sztuka pomoże nam przenieść na tę drugą stronę naszą rzeczywistość. Sztuka nas zbawi"[88].

Nieco inne przesłanki i motywacje powodują tworzącym od wielu lat w Polsce japońskim artystą, Koji Kamoji, jakkolwiek inklinacje (meta) fizyczne także są dlań znaczącym wyznacznikiem twórczych poszukiwań. Kamoji od chwili ukończenia swoich studiów artystycznych kładzie ogromny nacisk na ascetyzm i prostotę formalną, zaś lapidarność i minimalizm pozwalają porównywać jego prace z klasycznym wierszem haiku (*Haiku-Deszcz*, 1993). Analogia ta wsparta jest także przez użyte media, symbole i metafory (kamień, woda, powietrze, niebo), które w późniejszym okresie artysta rozmieszcza w galeryjnej przestrzeni (*Płyta chodnikowa, Pręt metalowy i Niebo*, Galeria Foksal, Warszawa 1973). Nie bez znaczenia dla Kamoji jest też dyskurs sztuki konceptualnej i kontekstualnej, czego wybitną egzemplifikacją jest *Dno nieba* (1995) – rodzaj instalacji *site specific*, zrealizowanej na tarasie pracowni Edwarda Krasińskiego, gdzie artysta rozłożył arkusze blachy aluminiowej, na której odbijało się niebo. Równie przekonującą i zorientowaną na miejsce była praca Kamoji pt. *Haiku-Woda* (1994). W ramach tego projektu w galerii Biblioteka w Legionowie powstała przeciągnięta przez dwie kondygnacje studnia, która sięgała aż do wody gruntowej.

Interwencjonizm i kreacjonizm cechował także wiele artystycznych projektów Mikołaja Smoczyńskiego – zarówno w domenie *site specific*, jak i malarstwa czy fotografii. Jego twórczość przede wszystkim skupiała się na analizie stanów skupienia, była rewaloryzacją ruchów immanencji i transcendencji podmiotu, który podejmował się reaktywacji przeszłych i zaprzeszłych „kadrów" zatrzymanych w obrębie materii świata. Artysta

87 Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1985, s. 183.

88 Tegoż, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 1993, s. 23.

przez lata zajmował się odrestaurowywaniem rewirów „obrazu" i stąd permanentnie drążył „mitologiczne" enklawy zagrzebane w tynkach, a więc w sferze architektury. Były to poszukiwania służące nie tyle emblematowaniu przeszłości, co reaktywowaniu jej tożsamości, a także wszelkich domniemanych czy potencjalnych istnień, nie wyłączając ludzkich. Smoczyński w swych artystycznych peregrynacjach przywoływał przechodniość struktur – ich czasoprzestrzeń wraz z jej ówczesnymi determinantami i kontekstami. Naturalnie, częstokroć zdarzało się, że jego ingerencje w odtwarzaną strukturę architektoniczną pomieszczeń nie kojarzyły się z pietyzmem i pieczołowitością – o czym zresztą świadczą niektóre reakcje krytyków, którzy nazywali tego typu działania „zdzieraniem skóry" bądź „bandaży". Projekty te jednak nie służyły mechanicznemu reaktywowaniu przestrzeni wraz jej architekturą, po to tylko, by następnie pokryć je werniksem czy namaszczającą ogląd „patyną". Wręcz przeciwnie – architektoniczne procedury Smoczyńskiego, co szczególnie uwidoczniło się w jego projektach realizowanych w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (1993) i Galerii Potockiej (1995) w Krakowie, wnikały w samo jądro splądrowanej przez czas oraz ludzi doczesności, którą artysta starał się referować, odsłaniając ją spod warstwy tynków. Poprzez stopniowe, cierpliwe odzyskiwanie czasu zakrzepłego w materii, poprzez dekonstruowanie niemal naocznie zmieniających się znaczeń – przed odbiorcą rozrastał się niejednoznaczny wizerunek przeszłości. Bergsonowska formuła „stawania się" znalazła tu zastosowanie – tym razem – do czynności reaktywowania „fresku".

Podobnym językiem wizualnym posługuje się Maria Wrońska, której jednak najwyraźniej bliska jest problematyka antropologii formy oraz pustki. Każdy z jej projektów stanowi zawsze rezultat długiej rezydencji w konkretnym miejscu i stąd z reguły odzwierciedla namysł i swoistą medytację nad daną przestrzenią[89]. Interwencje artystki – niekiedy tak subtelne, że niemal niezauważalne – są cichą i spokojną, choć niezwykle skupioną rozmową z czasem oraz miejscem. Dlatego też artystyczne działania Marii Wrońskiej można zestawiać ze schedą minimalizmu, land-artu czy arte-povera. Artystka ingeruje w przestrzeń architektoniczną monotonną emisją wideo, wilgocią rozlanej wody czy snopem światła płynącego z odbitych luster. Te procedury nie niosą ze sobą śladu agresywnej dominacji podmiotu ani też nie zmieniają nieodwracalnie samego „miejsca". Należy tu dodać, że niedefiniowalność sytuacji wykreowanej przez artystkę jest nie tylko konstatacją Ingardenowskiego niedookreślenia i inwariantności

89 Aspekt ten jest szczególnie widoczny w wystawach:... *a szepty wznoszą się coraz ciszej, ciszej*..., 2009; *Ideogramy pustki*, 2010;... *mnie*... *mi*... *nie*..., 2011; ...*sam wędrowałem po tym świecie mroku*, 2013; Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk – Ustka.

przesłania dzieła, ale równocześnie tworzy niemal egzemplaryczny model struktury otwartej, która jest rodzajem lustra odbijającego lustro umysłu. W nim mieści się pamięć ciała i cielesności, przygodność myśli i słów.

Równie oszczędny typ estetyki charakteryzuje od wielu lat twórczość Marii Wasilewskiej. Przedsięwzięty przez artystkę język nawiązuje z jednej strony do abstrakcji, z drugiej zaś – do wizualizmu. Ale w przeciwieństwie do większości artystów zajmujących się efektami optycznymi, Marii Wasilewskiej nie zależy jedynie na „łudzeniu" oka. Jej prace – na przykład obiekty-lustra – mają z założenia oddziaływać również na sferę emocji oraz intelektu. Jest to – być może – droga prowadząca od opłakiwania oka do opłakiwania (lub oczyszczania) przestrzeni. Dlatego można powiedzieć, że jednym z fundamentalnych kontekstów twórczości tej artystki jest zarówno ontologia, co psychofizjologia widzenia. Sfera widzialności i związane z nią interfejsy są dla Marii Wasilewskiej rodzajem zwierciadła, w którym może przeglądać się również odbiorca. Percepcja i recepcja w realizacjach artystki sprzęgają się wzajemnie i – jak się wydaje – stanowią strategię umożliwiającą krytyczny (czasami ironiczny, a niekiedy nostalgiczny) namysł nad dziełem, medium i samym podmiotem. Co interesujące – w pracach powstałych w ostatnich latach – *Iteracjach* (2006), *Artykulacjach* (2008) czy *Dziś są moje urodziny* (2011) – aspekt deregulacji światła i gry zwierciadlanych odbić (nieco podobnie jak u Yayoi Kusamy w *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life*, 2011) staje się kluczowym elementem relacji między artefaktem a odbiorcą. Jednocześnie stworzony przez artystkę efekt lustra i lustrzanowatości, analogicznie jak w niektórych projektach Jana Berdyszaka (*Wejdź w światło*, *Ciemność*, 2012), może wskazywać, że integralnym tematem pracy jest to, co odbijane, oraz sam proces i czas odbijania.

W przypadku przywołanego tu Jana Berdyszaka problematyka transcendowania elementów dzieła i jego znaczenia dotyczy przede wszystkim matrycy. Artysta ten bowiem zajmował się jej demonstracją i artykulacją, niejednokrotnie też dekonstruował ją w materialnym, medialnym i konceptualnym rozumieniu. Co szczególnie jednak interesujące – była to twórczość artysty, który nigdy nie odżegnywał się od graficznej proweniencji, choć wzbogacał dzieło o czynnik przestrzenny i efemeryczny. Wielowymiarowość jego prac, często przybierających formę wielowarstwowych obiektów lub instalacji, wchodzi w dysputę z światłem, odbijaniem i transparentnością stosowanych przezeń tekstur. Widać to szczególnie w pracach z cyklu *Passe-par-tout* (1990 –2014), w których artysta prowadził swoistą grę z *parergonem*. Z jednej strony przekraczał on ramy obrazu, a z drugiej – sprawiał, że otoczenie i kontekst stawały się immanentną częścią dzieła. Proces przekraczania wiąże się tutaj z wchłanianiem, odbijaniem i lustrzanowatością artefaktu, a zatem z elementami

kontekstualnymi. Jest to więc ten rodzaj grafiki, który czerpie i wyzyskuje z niej to, co najbardziej źródłowe, w tym medium – matrycę.

Jeżeli prace Jana Berdyszaka ukazują przede wszystkim stany graniczne medium oraz matrycy (na planie semantycznym i filozoficznym), o tyle twórczość malarska Wojciecha Łazarczyka – mimo iż także podejmuje on problematykę barwy i światła – koncentruje się głównie na „powierzchni" dzieła. Jest to – jak pisał Janusz Zagrodzki przy okazji nowojorskiej wystawy artysty – „droga redukcji, minimalizowania kontrastów i unikania naprężeń wewnętrznych. Droga duchowego napięcia, w oczekiwaniu na oświecający blask rozwiązania. Dążące do idealnej jedności matowe powierzchnie jego obrazów pozbawione są śladów pędzla. Sprzyja to powstawaniu iluzji wzrokowych, powidoków, refleksów, interferencji koloru. Prostota, oszczędność środków, racjonalność i metafizyka stanowią o istocie sztuki Wojciecha Łazarczyka, uniwersalności malarstwa, które tylko wtedy można zobaczyć, jeśli się wejdzie w jego obręb, dotrze do wnętrza obrazu"[90]. Istotne jest tutaj również i to, że strategia artysty – na pozór nader podmiotowa – w istocie jest drogą zmierzającą do zdyskontowania i „śmierci" Autora. Ten też aspekt podkreśla sam artysta, który w rozmowie ze mną zauważył przed kilku laty, że „Obraz – być może – to stan najbliższy medytacji, ale nią nie jest. To jakiś rodzaj trudnych do opisania procesów zachodzących w naszym umyśle, ale nie ślady pamięci czy emocji. Na szczęście cokolwiek powiemy o obrazie, on i tak pozostanie niewzruszony. [...] Cała moja koncentracja polega na tym, aby gest likwidował gest, aby nie było przy tym żadnej manifestacji, manualności i gestualności, żadnej mojej fizycznej obecności. To znaczy – ona jest, ale służy temu, aby obraz puścić w ruch, aby go oderwać od siebie. To jest moment końca..."[91].

Świadomość śladów, jakie niesie sam dyskurs, jest dystynktywna dla twórczości Stanisława Koby. Jakkolwiek jest on znany przede wszystkim jako malarz (*Żądło*, 2012), to jednak większość jego prac wyrasta z ewidentnie konceptualnego myślenia. Artysta ten dał się także poznać jako autor obiektów i projektów wystawienniczych (*Dobra i zła nowina*, 2008), w których przestrzeń sztuki staje się swoistym pretekstem do snucia *par excellence* filozoficznych „zwierzeń". Świadczy o tym chociażby wystawa nosząca tytuł *Szukam dziury w całym – Lichtung* (2010), odwołująca się

90 J. Zagrodzki, *Trying to step beyond painterly in a painting*, [w:] *Wojciech Łazarczyk*, (kat. wyst.), Alexandre de Folin Gallery, New York 1999.

91 *Są już tylko obrazy. Rozmowa Romana Lewandowskiego z Wojciechem Łazarczykiem*, w: „Obieg" 2009, cyt. za: http://www.obieg.pl/rozmowy/11338 (dostęp: lipiec 2017).

do Heideggerowskiego pojęcia *prześwitu* (niem. *Lichtung*)[92], które niemiecki filozof rozumiał jako rodzaj świadomego bycia i „żywiołu myśli". Prace malarskie Stanisława Koby konstruują odbicie zaciemnienia, jakie niesie z sobą ikoniczny i konceptualny język. Samoświadomość malarza rzuca bowiem cień, który niczym powłoka ścieli się i artykułuje draperię malarskiego gestu. Jego finalnym produktem staje się właśnie obraz. Nie o oryginalność i iluzyjność tu chodzi, a o czytelność drogi, jaką pokonuje obraz od momentu wyłonienia się konceptu dzieła do chwili, gdy zaistnieje ono w przestrzeni galerii. Ta aktualizująca się prezentacja jest więc konstruowaniem dyskursu rewaloryzującego proces malarski wraz z jego technologią oraz towarzyszącymi mu emocjami i doświadczeniami. Dlatego można w tym przypadku powiedzieć, że obraz jest pamięcią 'bycia'. Stanisław Koba jest tego dalece świadom i wyzyskuje ów potencjał, podobnie jak niegdyś czynił to Tomasz Struk. O ile jednak Koba przede wszystkim skupia się na genealogii i repetycji gestów oraz matryc, o tyle Struk zajmował się głównie ujawnianiem samych matryc.

Praktyka obrazowania ruchów immanencji i transcendencji może opierać się na reaktywacji, duplikacji bądź przytaczaniu klisz genealogicznie wywodzących się z innych, niekiedy odległych w czasie lub przestrzeni, kultur. Strategia ta – *nota bene* – była już widoczna w początkach modernizmu. Kiedy w 1898 r. Paul Gauguin malował na Tahiti obraz pt. *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, przeżywał osobisty kryzys, zaś praca nad dziełem miała stanowić podsumowanie jego przemyśleń oraz poglądów na życie, sztukę i otaczającą rzeczywistość. I faktycznie – na płótnie widzimy historię ludzkiej egzystencji poddanej w nawias metafory, która rozpościera się pomiędzy mitycznymi areałami dzieciństwa, młodości i starości. Postacie usytuowane są na obrazie w samotnych grupach i tworzą osobne wysepki manifestujące egzaltację, sen, melancholię. To, co jednak najbardziej zaskakujące, to odwrócony kierunek narracji – Gauguin bowiem ukazuje przestrzeń życia i śmierci, kresu i początku, w przeorientowanym porządku, niczym odbicie w lustrze. Ta intrygująca zmiana szyku oraz symetrii jest – być może – próbą kontestowania etnocentrycznego paradygmatu obowiązującego w kulturze wizualnej i tekstualnej Zachodu. Narracja obrazu, podobnie jak w starożytnych tekstach hebrajskich, prowadzona jest z prawa na lewo, co dowodzi nie tyle ilustracyjnego traktowania tematu, ale przede wszystkim świadczy o konceptualnym podejściu Gauguina do języka i tematyki malarstwa. Generalnie – praktyka czytania i pisania z prawa na lewo jest charakterystyczna dla języków arabskich, semickich oraz dla Dalekiego Wschodu. W tym

92 Zob. M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, [w:] tegoż, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, s. 95 i n.

jednak wypadku artysta najwyraźniej chciał odwołać się do pierwszych manuskryptów biblijnych i zawartego w nich opisu stworzenia świata. On zapewne stał się inspiracją i z niego też Gauguin zaczerpnął temat i procedurę ukierunkowywania „zapisu" obrazu. Wszelkie ślady gestualności zostały przez malarza wpisane w archetyp Księgi i w moduł egzystencjalnego *écriture*. W rezultacie – „obraz" pełni tu funkcję „tekstu" i *vice versa*. Strumień dyskursu jest podporządkowany zasadom *sacrum* i *profanum*, a napięcie zachodzące pomiędzy nimi odbija niepokój i pytanie zawarte w tytule pracy. W *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* Paul Gauguin konstruuje kulturową alegorię losu i językową elipsę.

Wpływ sztuki afrykańskiej, Dalekiego Wschodu czy Oceanii na sztukę pierwszej awangardy był szczególnie widoczny w twórczości kubistów (Pablo Picasso), fowistów (Henri Matisse), ekspresjonistów (Emil Nolde), surrealistów (Victor Brauner), a także u Amadeo Modiglianiego i Constantina Brâncușiego. Wczesna kubistyczna faza twórczości Picassa (*Panny z Awinionu*, 1907; *Głowa kobiety*, 1907; *Głowa mężczyzny*, 1907) była – mimo dystansowania się samego artysty – bezsprzecznie inspirowana iberyjską rzeźbą i afrykańską maską (tzw. *ngil* tworzona przez plemię Fang z Gabonu). Picasso zetknął się ze sztuką Czarnego Lądu już w 1907 r. na ekspozycji w muzeum etnograficznym w Palais du Trocadéro. Nie można też zapominać, że niezależnie od czynników *stricte* estetycznych, dla artystów intrygujące okazało się powiązanie sztuki ze sferą magii i rytuału. W swoich późniejszych wspomnieniach nawiązuje do tego także Picasso, który zauważa, że „Maski nie przypominały innych rodzajów rzeźby. Zupełnie. Były magicznymi przedmiotami. [...] Rzeźby murzyńskie były pośrednikami. [...] Pośrednikami w walce ze wszystkim, z nieznanymi, groźnymi duchami. Zrozumiałem: ja również walczę ze wszystkim. Ja również uważam, że wszystko jest nieznane, wrogie (wszystkie fetysze służyły temu samemu. Były bronią. Pomagały ludziom uwolnić się od duchów. [...] Wizja *Les Demoiselles d'Avignon* musiała nawiedzić mnie właśnie tamtego dnia"[93].

Wpływ kultur skolonizowanych terytoriów na Południowym Pacyfiku uwidocznił się również w pracach Emila Nolde'go (*Raj utracony*, 1921), który – mimo jawnie deklarowanego antysemityzmu – został niebawem przez nazistów zakwalifikowany do nurtu „sztuki zdegenerowanej". Zdecydowanie mniej oczywiste jest to już w przypadku dzieł, które nie obrazują jedynie powierzchownej fascynacji orientalną „ornamentacją", ale są raczej konceptualną refleksją i wtórną reperkusją ich semiotycznego oddziaływania. Tak było chociażby w twórczości Brâncușiego, którego wiele rzeźb i prac obiektowych stanowi reasumpcję rozważań nad chińskim

93 Cyt. za: A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt. s. 174–175.

taoizmem czy buddyzmem tantrycznym. Niektóre prace rumuńskiego artysty można dziś z perspektywy czasu uznać za egzemplifikację refleksji nad sacrum, prowadzonej później przez jego rodaka, Mirceę Eliade, czego dowodzi m.in. *Niekończąca się kolumna* (1918). Dzieło to – pisze Waldemar Baraniewski – było „kolumną zbudowaną z żeliwnych romboidalnych »paciorków« tworzących rytm wznoszenia się, wzlotu, symbolizuje nieskończoność, oś świata, kosmiczny bezkres i transcendencję”[94].

Proces przyswojenia i przeredagowywania odmiennych paradygmatów kulturowych jest widoczny także w późnych pracach surrealisty, Victora Braunera (cykle *Mythologies* i *Fete des Mères*, 1965), w których cytowane jest całe spektrum toposów i mitów, co sprawia, że są one udramatyzowanym odpowiednikiem kulturowego esperantyzmu. W dziełach rumuńskiego artysty pojawiają się m.in. piktogramy znane z kodeksów Majów – motywy bądź sylwetki konturowane piórem, żywo kolorowane. Jakkolwiek jego dzieło wydaje się czerpać z obrzędu, nie jest to jednak bierna partycypacja w tradycji kulturowej, lecz swobodny ruch nakładających się na siebie symboli.

„Doświadczenie sztuki – jak zauważył Dick Higgins – niesie ze sobą coś z liminalności religii, zwłaszcza dla tych, dla których religia stała się rozdziałem zamkniętym lub wręcz zagrożeniem”[95]. Należy przypomnieć, że pojęcie liminalności wprowadził do dyskursu Arnold Van Gennep w książce *Obrzędy przejścia* (1909), w której podjął się analizy funkcjonowania rytuałów przejścia. Ponad pół wieku później zostało ono rozwinięte przez brytyjskiego antropologa, Victora Turnera. Według niego „liminalność bywa sceną choroby, rozpaczy, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic. Może być anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów”[96]. Innymi słowy – liminalność odnosi się do stanu swoistego zawieszenia „pomiędzy” fazami czy stadiami (*betwixt and between*) i – jako taka – posiada status „anormalny” i „antystrukturalny”. Jednocześnie jest to sytuacja największej podatności jednostki na przemianę i transgresję, podobnie jak miało to miejsce podczas transowych i szamańskich praktyk. W sztuce współczesnej odpowiednikiem takich doświadczeń były m.in. niektóre akcje Josepha Beuysa, który podkreślał, że jego intencją „było położenie najmocniejszego nacisku na przekształceniach oraz na substancji. Jest to dokładnie to samo, co czyni szaman, mający na celu spowodowanie przemiany oraz rozwoju.

94 W. Baraniewski, *Neolit i nowoczesność*, [w:] *Klasycy XX wieku*, (red.) J. Chrzanowska-Pieńkos, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 56.

95 D. Higgins, *Horyzonty*, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, dz. cyt., s. 99.

96 V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekan, Wydawnictwo Volumen, Warszawa 2005, s. 73.

Natura jego działań jest terapeutyczna”[97]. Tak też interpretowana transgresja – jak słusznie pisze Bataille – „nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem”[98]

Modelowym przykładem egzemplifikacji motywu przemiany i zmiany stanu (skupienia, materii, życia oraz śmierci) jest wideoinstalacja Billa Violi pt. *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986). Artysta w niezwykle rozbudowanej (składającej się z pięciu części) formie filmowej analizuje strukturę oraz mapę ludzkiego i zwierzęcego *psyche*, doszukując się jednocześnie różnic, analogii i ich wspólnego rdzenia. Viola w wielu realizacjach odnosi się do swoich azjatyckich podróży i doświadczeń z sufickim i wczesnochrześcijańskim mistycyzmem, konfucjanizmem oraz buddyzmem. Wydaje się jednak, że jednym z najważniejszych kluczy interpretacyjnych do jego twórczości jest buddyjskie pojęcie *bardo*, definiujące wszystkie przejściowe stany ludzkiej egzystencji (jak życie, sen, śmierć, medytacja) jako stan pośredni, co pozwala widzieć w nim dalekowschodni odpowiednik pojęcia liminalności. Pracą emblematycznie podejmującą ten obszar tematyczny u Violi jest słynny *Nantes Triptych* (1992), zbudowany z trzech paneli wideo. I jakkolwiek ewidentny jest w nim także dialog z europejską tradycją obrazowania, to wszakże – jak zauważa Marek Wasilewski – „klasyczna forma tryptyku jest jednak ruchomą projekcją trzech wstrząsających swoim naturalizmem obrazów. *Tryptyk Nantejski* pokazuje przejście między życiem a śmiercią. […] stajemy się świadkami przyjścia na świat dziecka, a po prawej obserwujemy śmierć starej kobiety. Środek wypełnia na wpół materialne wyobrażenie człowieka wynurzającego się z wody”[99]. Aspekt przenikania się i zmienności stanów jest również dystynktywny dla dwukanałowego wideo *The Crossing* (1996), gdzie figura człowieka wpisana jest w zmieniające się ustawicznie żywioły wody oraz ognia, które stają się źródłem życia i śmierci w estetycznym, antropologicznym i egzystencjalnym sensie. Twórczość wizualna Billa Violi koncentruje się zatem na transfiguracji ciała i jego obrazów.

Transcendencja człowieka – jak pisała Natalia LL – „ujawnia się w ciele i poprzez ciało”[100]. Ten zaś modus jest bez wątpienia charakterystyczny dla całego dorobku Konrada Kuzyszyna, który w swojej twórczości poszukuje esencjonalizmu i metafizycznego constansu, Egzemplaryczna w tym kontekście jest jego instalacja przestrzenna *Puste wnętrze* (2000),

97 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Wydawnictwo Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 20.

98 G. Bataille, *Erotyzm*, dz. cyt., s. 68.

99 M. Wasilewski, *Szept Billa Violi*, [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem…?*, dz. cyt., s. 120.

100 Natalia LL, *Body art i performance*, [w:] tejże, *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, (red.) Natalia LL, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 148.

gdzie – paradoksalnie – ożywianie cielesności oraz umysłu odbywa się poprzez kontemplację elementów kontekstualnie powiązanych ze śmiercią. W tym sensie realizacja ta może przypominać popularną w XVII i XVIII stuleciu dekorację katafalku w czasie uroczystości pogrzebowych, zwaną „castrum doloris" (zamek boleści). U Kuzyszyna takim rekwizytem staje się czaszka i z tej też figury konstruuje on wizerunek *nieobecności*. Czaszka z jednej strony prezentuje stan *bycia*, a z drugiej – reprezentuje zmienność *bycia*, którego jest „niechcianym" wizerunkiem. Mimo tej awersji, co najbardziej zaskakujące, kultura potrzebuje i ustawicznie odnawia monidła śmierci. One bowiem sankcjonują reguły *bycia*, a przecież trudno żyć bez idei i ich ikonicznej oprawy. Dlatego też idolatrię oddziela tylko jeden szczebel od ideolatrii.

Toposy liminalności i przekraczania własnej cielesności cechują też – począwszy od akcji *Kardynał* – kolejne doświadczenia z substancjami halucynogennymi Pawła Althamera. „Studiowanie siebie – pisze Bożena Czubak – badanie możliwości percepcji, jej stymulacji, granic świadomości w stanach odrętwienia, transu, ekstatycznych czy metafizycznych doświadczeń, przybrało formę metodycznie przeprowadzanego projektu w serii filmów zrealizowanych we współpracy z Arturem Żmijewskim. *Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu* (2003–2004), osiem filmów zrealizowanych wnikliwym okiem Żmijewskiego, którego przedmiotem obserwacji i indagacji (zza kadru) jest Althamer, jego fizjonomia, gesty, to, co można zarejestrować kamerą"[101]. Podobnie zapewne rzecz się ma ze zrealizowanym w 1984 r. wideo *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery, gdzie widzimy artystę zajmującego się codzienną opieką nad jego niepełnosprawną i znajdującą się w demencji babcią. Sam Libera tłumaczy, że „Opisywana praca jest działaniem o charakterze mistyczno-magicznym, niezależnym od jakiejkolwiek znanej formy religii, magii lub sztuki. Nie tworzy ani nie kontestuje żadnego systemu"[102].

Podobne – być może – motywacje kierowały radykalnym akcjonistą, Zbyszko Trzeciakowskim, którego dzieła w dużej mierze są znane jedynie z dokumentacji i relacji nielicznych świadków. Przytłaczająca większość działań artysty miała trudno identyfikowalny i graniczny charakter. W trakcie organizowanego w Teofilowie pleneru (1983) Trzeciakowski podjął się wyczerpującego performansu, podczas którego stał przez pięć i pół godziny z zapaloną świecą przed rejestrującym akcję aparatem fotograficznym. Czas działania był zdeterminowany czasem wypalenia się świecy. W napisanym później autorskim oświadczeniu czytamy m.in.:

101 B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, dz. cyt., s. 67.

102 Cyt. za: Ł. Ronduda, *Duchowość żenuje. Czyli rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 80.*, [w:] *W stronę innego. Obserwacje i interwencje*, (red.) S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2006, s. 117–118.

„Świadomie zanurzam się we własnym ciele: najpierw poprzez ból czując ciało, mogąc wędrować po jego zakamarkach, aż do chwili, gdy niespodziewanie ujawnia nieznany swój stan dla świadomości, gdy rozluźnia się i zmienia w jedną bezkształtną masę o nieznanej mi dotąd wrażliwości”[103]. W innej z kolei akcji, wykonanej w Poznaniu w 1986 r., Trzeciakowski – jak relacjonuje Jerzy Truszkowski – „upadł twarzą na wystające z podłogi pędy bambusa i stracił przytomność. Powstał wówczas film video zmontowany na żywo. [...] W wyniku performance artysta złamał sobie dolną szczękę, dwa żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa”[104].

Pokrewny typ działań można – za Bataille'm – opisać jako alteracja, czyli stan konotujący dewolucję i ewolucję, odnoszący się do śmierci i do ducha, do sacrum i profanum. Rosalind Krauss zwraca uwagę, że używana przez Bataille'a alteracja służy „do opisania pierwotnego impulsu człowieka do autoprezentacji – staje się tym samym pojęciem, które jednocześnie prowadzi w dół lub górę, podobnie jak *altus* i *sacer*”[105]. Niezależnie od tego ruch transgresji jest dzisiaj – jak się wydaje – warunkiem *sine qua non* wszelkiego artystycznego dyskursu, bowiem – jak zauważa Izabela Kowalczyk – „Przekroczenie i transgresje wydają się elementami z jednej strony warunkującymi rozwój sztuki, z drugiej natrafiającymi na opór władzy-wiedzy systemów symbolicznych głoszących nienaruszalność granic”[106].

103 „Tango”, 1983 nr 3, s. nlb.

104 Więcej na ten temat [w:] J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 95.

105 R. Krauss, *Już koniec gry*, w: tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, dz. cyt., s. 60.

106 I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, dz. cyt., s. 25.



Anish Kapoor, *Marsyas*, instalacja,
Hala Turbin – Tate Modern, Londyn, 2009

pl.pinterest.com/pin/510877769933331098/





Bill Viola, *Nantes Triptych*, instalacja wideo, 1992

www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06854_10.jpg

Agata Michowska. *Following 87, Preceding 89*, instalacja, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Ustka, 2013

(fot. artystki)





Koji Kamoji, *Haiku* Woda, Galeria Biblioteka, Legionowo, 1994

(fot. artysty)

Maria Wrońska,*...a szepty wznoszą się coraz ciszej, ciszej...*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Ustka 2009





Wojciech Łazarczyk, *432 Hz*, głośniki, filc, dźwięk, Dom Słowa Polskiego, Warszawa 2016

Wojciech Łazarczyk, *Waking On The Painting*, akryl na płótnie, ABC Gallery, Poznań, 2008

7. Ewokacje dyskursu miłosnego, czyli miłość w labiryncie krzywych luster[107]

Jakkolwiek na przestrzeni dziejów „miłość" w swoich indywidualnych i zbiorowych dramatyzacjach wynalazła i przyswoiła wcale okazały repertuar masek, figur i symboli[108], co więcej, chociaż podmiot ustrukturyzował bogatą składnię tych zróżnicowanych form językowych, dyskurs miłości zawsze był determinowany przede wszystkim przygodnością życia. Ujawniający się w niej doraźny i niepowtarzalny kontekst, dzięki swej efemeryczności i naoczności, przejawia się bowiem *tu i teraz*, a zatem w jedynym danym nam bezpośrednio fenomenie, co do którego możemy mieć bezsprzeczną pewność, że istnieje, stając się jednocześnie wrogiem *logosu* i wszelkiej metafizyki. Czasoprzestrzeń ta nadaje wszelkim namiętnościom indywidualnego i bezprecedensowego odczucia unikalnego piękna oraz niezapośredniczonej prawdy. Stąd matrycowane od tysiącleci i konfigurowane w rozmaitych kompendiach *ars amandi* toposy miłosne mogły trwać niezmiennie (ale tylko) jako wyznaczniki i kierunkowskazy. Mimo że podlegały one powtórzeniu oraz różnicy, ich niezachwiana odnawialność oraz nowy kontekst sprawiały wrażenie, że każde wydarzenie miłosne i jego dyskursywne praktyki wydawały się zakochanym pachnieć nietuzinkowością, nowością i posiadać znamiona „oryginału". Zwykle też za miłością podążał język i kulturowy komentarz, bo przecież każdy z jej współuczestników chciał za pośrednictwem wyobrażeń umocnić (bądź rozproszyć) liryczny *constans* czy epizod... W tej zaś mierze sztuka proponowała okazały repertuar instrumentów, narzędzi artykulacyjnych i interpretacyjnych kalek, modułów oraz algorytmów. Jej narracje reprezentują miłość, która choć za każdym razem wydarza się od nowa, to jednak jej egzemplifikacje i figury są już tylko ewokacją – wspomnieniem i uprzytomnieniem realizującym się poprzez transgresję (jako modus) i w rezultacie łamania tabu (jako punkt odniesienia).

Jeśli nawet oględnie przyjrzeć się większości dzieł artystycznych związanych z tą tematyką, łatwo skonstatować, że ich autorzy równie często banalizowali temat i obiekt, co stawiali go na przysłowiowym ostrzu noża. Współczesna kultura popularna najczęściej przedstawia miłość jako przewidywalną grę figur i tożsamości w z góry utrwalonych kliszach i normatywach, które funkcjonują w trywialnym i prozaicznym świecie mydlanych oper. We współczesnym teatrze, literaturze czy sztukach wizualnych występuje już dużo większe uszczegółowienie, finezja oraz indywidualizacja

107 Rozdział ten stanowi rozwinięcie i modyfikację mojego eseju pt. *Miłość w labiryncie krzywych luster, czyli ewokacje dyskursu miłosnego* [w:] „Studia kulturowe" Nr 1/2010.

108 Por. J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, przeł. R, Forycki, w: *Maski*, dz. cyt., s. 44.

postaw, masek, zachowań. Znacząco też zwiększa się reprezentacja przypadków wyjątkowych, kontrowersyjnych oraz granicznych. Jest to kultura, która najwyraźniej odrobiła już swoją lekturę z de Sade'a, Geneta i Bataille'a. Nie bez rzeczy jest tu także fakt, że sztuka drugiej połowy xx wieku stała się – zdecydowanie bardziej niż kiedykolwiek wcześniej – świadoma samej siebie, co sprawiło, że artyści zaczęli wykorzystywać i „wygrywać" funkcjonujące toposy w prowadzonych przez siebie grach językowych. Stąd sztuka sceny ponowoczesnej realizuje problematykę miłości zarówno przy okazji swych autotematycznych i metajęzykowych rozważań (*The Pillow Book* Petera Greenawaya, 1996), jak i w najbardziej radykalnych obyczajowo egzemplifikacjach tematu (*Made in Heaven* Jeffa Koonsa, 1989). Takie realizacje i dzieła często eksponują albo bardzo wyrafinowaną estetykę albo też – *à rebours* – są skrajnie zgrzebne i werystyczne. Wreszcie wspomnieć należy o przypadkach, kiedy artyści w swoich pracach nie usiłują dokumentować (a zatem referować) rzeczywistość, lecz wprost ją anektują i traktują jako sztukę. Takie podejście wywodzi się z przewartościowań, jakie miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. xx wieku w obrębie działań akcyjnych Fluxusu oraz następnego pokolenia happenerów i performerów. Aneksja rzeczywistości była jednak strategią, która *de facto* obierała tylko arbitralnie wybrane fragmenty i enklawy świata. Podejmowane wówczas działania artystyczne koncentrowały się na wchłonięciu w obszar dzieła rzeczywistości i jednocześnie zmienianiu jej sfery społecznej. Artyści najczęściej kontestowali obowiązujące paradygmaty polityczne, obyczajowe, społeczne i estetyczne.

Ewidentnym przykładem takich praktyk była działalność kolektywu Abramović / Ulay. Performerzy ci pracowali razem przez 12 lat i – jak trafnie pisze o ich realizacjach Monika Ryczkowska – „współtworzyli symetryczne performances, które czyniły z ich symbiotycznego związku bazę dla egzystencjalnych doświadczeń i odwrotnie – ich prywatne przeżycia zostały przeniesione w obszar sztuki. Najważniejsze stało się to, co działo się w przestrzeni między dwojgiem ludzi, którzy zmieszali swoją męską i żeńską energię. Para artystów uczyniła swój związek głównym polem twórczych działań, było to samodzielne zainicjowane przez nich laboratorium"[109]. Akcje Abramović i Ulaya były w istocie artykulacją myślenia dialogicznego, którego podmioty starały się powiązać ze sobą rozdzielający ich obszar odmienności – nie-tożsamości pochodzenia czy różnicy płci. Zastanawiające jest to, że właśnie ta próba mówienia „wspólnym" głosem w końcu poniosła porażkę, bo przecież ostatnią ich wspólną realizacją była praca – *The Lovers – The Great Wall Walk* (1988), kiedy wyruszyli ku sobie

109 Cyt. za: M. Ryczkowska. *Podróż przez performance. Marina Abramović* [w:] http://www.kulturaenter.pl/0/09hb01.html (dostęp: lipiec 2017)

z dwóch przeciwstawnych końców chińskiego muru. Po zwieńczeniu tego projektu drogi artystów oraz kochanków rozeszły się na zawsze.

Nie mniej spektakularne były „pokojowe" wystąpienia Johna Lennona i Yoko Ono, którzy zaangażowawszy się w ruch pacyfistyczny, począwszy od 1967 r. rozpoczęli swój projekt *Bed-in-for peace* i „manifestowali" w hotelowych łóżkach w Montrealu, Wiedniu i Amsterdamie. Lata 60. – wraz z zainicjowaniem ruchu *New Age* i przypisaną mu symbolicznie Erą Wodnika – zredefiniowały obyczajowe standardy i uwolniły w kulturze Zachodu ducha (także) seksualnej swobody (*Happening à Knokke le Zoute*, Yoko Ono i Tony Cox, L'élection de Miss Festival, 1967). Od tamtej też pory zdecydowanie zwiększyło się społeczne przyzwolenie na ukazywanie nagości i prezentowanie zagadnień związanych z cielesnością – w tym również erotyki i seksu. Fakt, że procesowi temu sprzyjały mass-media, miał też inne, poboczne konsekwencje. W efekcie pojawienia się nowych cyfrowych i szybkich technologii – obrazy kształtujące sferę widzialności uległy estetyzacji, banalizacji i pornografizacji[110]. Te ostatnie wątki są zresztą często artykułowane przez kolejne pokolenia artystów epatujących odbiorców sferą własnej intymności, która obrazowana bywa przez niewyszukane gadżety, pospolitość motywów i trywialność gestów (*My Bed*, 1999 Tracey Emin; *Paint(ing)?!*, 1998, Elke Krystufek). Takie dzieła nieodparcie prowokują do powracającego od stuleci pytania – czy zatem dyskurs miłosny jest (albo musi być) zakładnikiem przedmiotów?

Aby zrozumieć i przeniknąć miłość – oczywiście – nie wystarczy ją dekonstruować w ramach interdyscyplinarnych studiów problematyzujących różne (psychologiczne, społeczne, estetyczne czy antropologiczne) aspekty jej funkcjonowania. Należy jej najzwyczajniej doświadczyć. W przeciwnym razie nasze pojmowanie dotyka tylko powierzchni; podobnie jak żadna fotografia magdalenki[111] nie zastąpi nam odczucia delektowania się ciastkiem ani nie ożywi tego, co było – mimo, że, jak pisze Barthes, „nie ma tego tutaj, [jakkolwiek] to naprawdę było"[112]. Z tego też punktu widzenia wszelkie obrazy rzeczywistości są halucynacją na poziomie postrzegania...

Jednak konstatacja ta nie zmienia faktu, że w każdym człowieku istnieje głęboko ludzka potrzeba zwierzenia się i dzielenia z Innym(i) naszym doświadczaniem miłości, a jednocześnie przecież pragniemy też „zasmakować" w afektach Innego. Tak więc, czy tego chcemy czy nie, miłość żyje

110 Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, dz. cyt.

111 Por. M. Proust, *W Poszukiwaniu straconego czasu.* (*W stronę Swanna*) przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979, t. I, s. 46.

112 R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 195.

we *władzy spojrzenia*[113], które konotując zależność i podległość, porządkuje jej przestrzeń, nadaje sensy i obłaskawia lęki. Krytyka i krytyczność to odstępne, jakie musimy uiścić za tę wiązaną transakcję. Jeśli *widzenie* jest po stronie afirmacji i/lub kontemplacji, to *spojrzenie* sytuuje się po stronie dyskursu i dialektyki. Aby zatem obrazować i interpretować miłość, musimy – w końcu – znaleźć się w roli jednocześnie obserwatora i producenta (obrazów, idei, mitów). Dlatego tak chętnie sięgamy po lustra i po fantazmaty[114] i w ten oto sposób szukamy zapośredniczenia w tym, co wobec nas zewnętrzne i co – wobec miłości – jest ledwie jej powidokiem i/lub ornamentem.

Nie potrafimy żyć bez języka i bez ikonograficznych czy tekstualnych bibliotek; bez nich też trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek komunikację. Posiłkujemy się figurami i symbolami zaczerpniętymi z wyobrażeń oraz obrazów, których symetryczną i zwierciadlaną grę nikt chyba równie doskonale nie oddał jak Diego Velázquez w *Pannach dworskich*. Dyskurs miłosny jest podobną fluktuacją odbić, jest narracją prześlizgującą się po uczuciach i afektach aktywności, która wymyka się jakimkolwiek próbom werbalizacji i jest odporna na „sens", gdyż – być może – miłość poprzedza to, co w kulturze „znaczące" i „znaczone". Prawdopodobnie z tego samego powodu czynimy ją wiodącym – obok śmierci – kulturowym hipertekstem. Sfera znaku uprzestrzennia się wówczas, gdy w *bez-interesowność* i *bez-rozumność* miłości czy śmierci wkracza język – miłosny albo żałobny. W obu też przypadkach jego rozgałęzienia tworzą dyskurs z wieloma niewiadomymi, a kluczową – prawdopodobnie – figurą jest w nich o*czekiwanie* i *nieobecność*. Jednak w przeciwieństwie do tematyki eschatologicznej – miłosna składnia zawsze zawiera w sobie retorykę pragnienia i pożądania, które są poszukiwaniem tego, co *nieobecne*, gdyż – jak konkluduje Lacan – „miłość jest dawaniem tego, czego się nie ma"[115]. Nie wchodząc już w bardziej szczegółowe dywagacje na temat genealogii pragnienia – jego negatywności i immanencji (wg Freuda i Lacana) bądź wielości i afirmatywnej natury (wg Deleuze'a[116]) – w kontekście omawianego tematu ważniejsza wydaje się odpowiedź na pytanie – jak w rezultacie zaistnienia psychicznego *braku* następuje jego kompensacja w języku i jaki ma to wpływ na semantyczną składnię i symbolikę? Roland Barthes

113 Więcej na ten temat [w:] D. Freedberg, *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 435–448.

114 Por. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcje ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 1987, nr 4.

115 Cyt. za: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 295.

116 G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, dz. cyt., s. 32 i inne.

we *Fragmentach dyskursu miłosnego* definiuje ów dyskurs nieobecności jako tekst „z dwoma ideogramami: *oto wzniesione ramiona Pragnienia i wyciągnięte ramiona Potrzeby*"[117]. Intrygujące jest to, że ta wieloznaczna i nie dość precyzyjnie konturowana figura niezwykle intensywnie buduje i „rozciąga" dyskurs miłosny, co zresztą inspirowało i zaprzątało uwagę wielu artystów (np. w *Balkan Erotic Epic* Mariny Abramović, 2005). Jednocześnie jej uniwersalizm i archetypiczność sprawia, że równie mocno oddziałuje ona na odbiorców, aktywizując zarówno ich percepcję oraz recepcję, jak i biologię czy fizjologię, które przecież nie mieszczą się do końca w semantycznej gramatyce jej ekstazy.

Miłość – poza śmiercią – jest zapewne najważniejszym „wydarzeniem" w życiu człowieka, bo bezwarunkowo otwiera w nas przestrzeń empatii, która jednocześnie afirmuje nas oraz Inne(go). Ponieważ bardzo chcemy ten stan wysłowić i zobrazować, sięgamy po językowe środki i obrazowe protezy, które z jednej strony staramy się „wygładzić", z drugiej zaś – uwiarygodnić. Stąd „dyskurs miłosny jest zazwyczaj gładką powierzchnią, która pokrywa obraz, jest bardzo miękką rękawiczką, spowijającą kochaną istotę. Jest to dyskurs dewocyjny, prawomocny"[118]. Jednocześnie ponieważ rzeczywistość jest „głucha" na nasze pragnienia i postulaty, a towarzyszące im emocje jeszcze bardziej zagęszczają wypowiedź, której składnia i elementy ulegają „pofałdowaniu", „obraz niestety – jak zauważa Barthes – ulega zniekształceniu, *dewocyjna powierzchnia rozdziera się; coś wstrząsa moim językiem*"[119]. Emotywność, będąca reakcją podmiotu na spotkanie lub też rozmijanie się z Innym, sprawia, że wyłaniający się w nas obraz rozwibrowuje gładką powierzchnię dyskursu w dwójnasób: nie wysławia on ani domniemanej „prawdy" ani „sensu" wypowiedzi. Ta dewocyjna ikona, która miała być hipostazą „światła" i urody świata, pokrywa się zmarszczkami – *Ja* przestaję nad nią panować, a *Ona* mnie zdradza…

W takiej sytuacji podmiot zawsze stawia pytanie o przyczynę, szuka źródeł rany i tworzy w pamięci zabliźnienia, ale przede wszystkim neurotycznie łaknie powrotu bezinteresownego *urzeczenia*, które przecież nie potrzebuje wspierać się na Słowie i na Obrazie. Bo urzeczenie – w istocie – stanowi i wieńczy *język*, choć jest poza jego *parergonem*. Tymczasem jednak opis czy wyobrażenie – to zawsze tylko liryczna konfabulacja, to Foucaultowski świat *komentarza*[120], który swą egzegezą jedynie zafałszowuje nasze widzenie i w obrębie języka wytwarza rozgwar i grę kolejnych fantazmatów.

117 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 57.

118 Tamże, s. 70.

119 Tamże.

120 Por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, dz. cyt., s.13–14.

Wygenerowany „szum" i językowy naddatek jest poniekąd globalnym problemem całej naszej kultury, i dlatego też nie może dziwić, że człowiek w obrębie różnych duchowych tradycji ukształtował „narzędzia" ucinające ów semantyczny zgiełk – zarówno na polu świadomego jak i nieświadomego. Amerykański teoretyk i artysta, John Cage, inspirujący się w swojej twórczości japońskim zen, niejednokrotnie podkreślał rolę i rangę ciszy w sztukach performatywnych i wizualnych. Najbardziej spektakularnym przykładem jest tu jego kompozycja *4'33"*, kiedy to przez 4 minuty i 33 sekundy nie zostaje „odegrana" na instrumencie ani jedna nuta, gdyż zapis utworu przewiduje wyłącznie same pauzy. W ślad za Cage'm poszło wielu innych artystów neoawangardy, którzy dekonstruując język i opowiadając się za ciszą, pustką bądź milczeniem, zapraszali widzów do pustej galerii (Yves Klein, *Le Vide*), dążyli do estetycznej meta-bieli (Roman Opałka, *1965/1–∞*) czy próbowali zdematerializować dzieło i medium (Joseph Kosuth i konceptualiści). Stworzona w obrębie sztuki pojęciowej koncepcja tzw. *opcji zerowej* dzieła była (i jest nadal) próbą kodowania swoistej niewinności, sytuacji, gdy przestrzeń nie buduje jakiegokolwiek znaczenia, a zatem nie konotuje żadnej ideologii, co Barthes nazywa zerowym stopniem *signifié*[121].

W różnych realizacjach artystycznych owa artykulacja może być postrzegana jako tęsknota za światem „sprzed *sensu*", za neutralnością, która nie angażuje się w budowanie ideologii będącej językiem opresji. Tendencja zerowa staje się więc tutaj – użyjmy terminu Barthes'a – *adamicznym językiem* sztuki wskazującej jedynie na siebie, a zarazem projektem pozytywnej utopii tego, co niewyrażalne. Autor *Imperium znaków* zapewne stworzył swą koncepcję podczas dłuższej bytności na Dalekim Wschodzie. I nie jest to bez rzeczy, bo przecież praktyka „siedzenia" (zazen), doskonalona od blisko dwóch tysięcy lat w japońskim zen, jest absolutnym zniesieniem czy „zawieszeniem" języka – nie ma w niej ani dualizmu ani dychotomii podmiot-przedmiot, nie ma metafor i symboli i nie ma potrzeby instancji w medium. Siedząc (w) zazen przezwyciężamy „nie przezwyciężając" dyskursywności i języka, a *rzeczy są takie, jakie są*, bez względu na to, jak je opisujemy i co o nich zwykliśmy myśleć. Stąd płynie konkluzja, że pewnie można bez obrazów *być*... Ale czy rzeczywiście bez nich potrafimy *żyć*?

Zobrazowane wyobrażenia (o) miłości we współczesnej sztuce stanowią nieprzebrany i heterogeniczny zbiór, chociaż są one jedynie częścią „luster" wielkiej wizualnej biblioteki Babel. W ikonotece tej istnieje – oczywiście – duże zróżnicowanie, podzbiory oraz hierarchia. (Para)miłosna

121 Więcej na temat [w:] R. Barthes, *Stopień zero pisania*, dz. cyt., a także: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt.

dykcja dyskursu niekiedy przybiera bowiem charakter heroiczny i posiłkuje się wówczas kliszami „ofiarnymi" (*Lecą żurawie*, z cyklu *Prawdziwe?* Anny Baumgart, 2001), innym znów razem obiera tonację nostalgiczną (*Namiętności i inne przypadki* Izabelli Gustowskiej, 1999–2001). Nie należy też do rzadkości opcja skrajna, pornografizująca, o ewidentnie Bataille'owskiej proweniencji, czego przykładem na gruncie polskim jest na przykład cykl fotomontaży *Książka miłosna* Sławomira Rumiaka (2003) albo akwarele Basi Bańdy (*Lekcja angielskiego*, 2006). Co charakterystyczne – wszystkie artykułowane tu przez artystów toposy i ich emotywne zabarwienia czynią obraz miłości jeszcze bardziej nieprzejrzystym. Można by metaforycznie powiedzieć, że te wizualne klisze – paradoksalnie – wypłukują „wyspę miłości" z jej domniemanej prawdy, niewinności i niepowtarzalności. Dzieje się chyba tak dlatego, że zarówno sztuka w rozumieniu antropologicznym – jak i sam jej język wizualny – mają swój mitotwórczy „interes" i zawsze pozostawiają po sobie jakiś obrys, jak ścienne ślady pozostałe po obrazie. Człowiek zaś w przeważającej większości swego życia może – jak zauważa Arvydas Šliogeris – „otworzyć się na świat tylko patrząc nań przez okulary mitu"[122]. Stąd w sztuce (o) miłości pojawia się tak wiele zbiorowych i indywidualnych mitów, których emotywnym naddatkiem są rozliczne dykcje: liryczna (Eric Fishl, *The Travel of Romance*, 1994), banalistyczna (Tracey Emin, *You Forgot to Kiss My Soul*, 2001), veyeurystyczna (Natacha Merrit, *Digital Diaries*, 2000) ekshibicjonistyczna (Nan Goldin, *Couple in bed*, 1977) lub neurotyczno-depresyjna (Wolfgang Tillmans, *Lutz & Alex holding cock*, 1992) czy nawet sadomasochistyczna (Nobuyoshi Araki, *Bondage*, 1991). Pełnią one rolę ornamentu, który zazwyczaj jest konstruowany w oparciu o motywy i rekwizyty poddawane subiektywizacji i indywidualizacji. Ich obecność wszakże jest również implikowana przymusem reprezentacji i posiadania.

Podmiot opowiada i obrazuje miłość – a jest to zawsze porządek *re*-aktywacji, *re*-mitologizacji itd. – wspierając się *przedmiotami* (z) pamięci. Może to być Norwidowska „wstążka błękitna", może to być wreszcie dowolny, arbitralnie przezeń wybrany, rekwizyt, który staje się intymnym *signum temporis* i stopniowo nabiera jakości symbolicznych. Te parafernalia, „kosmyki włosów", uwiecznione na fotografiach chwile i inne bibeloty stają się w procesie semiozy kodem porozumiewania się z samym sobą, podczas gdy dla Innych pozostają one często niejawne i/albo niejasne.

Dyskurs sztuki permanentnie wchłania i obłaskawia podobne „ślady", konstruując z nich symbolikę utylitarną, która jednak z czasem dezawuuje się w wieloznaczności i – w rezultacie – nic-nieznaczącości domniemanego niegdyś *sensu*. Egzemplifikacją tego procesu jest symboliczny

122 A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, [w:] „Czas Kultury" 1998, nr 2, s. 40

topos „serca", która to figura – osiągnąwszy stan zupełnego wyczerpania i meandryzacji – jako pojęcie „odkleiła się" od desygnatu i może znaczyć jednocześnie wszystko i nic. Niezależnie od tego tradycyjna symbolika jest dzisiaj coraz bardziej wypierana przez grę trywialnych motywów (pozornie) niemal jednoznacznych (np. penis albo wagina), ale *de facto* – jako symulakry w ikonosferze – wskazują one przede wszystkim na siebie a nie na Wielką Narrację Miłości. Przykłady takiej „grafii" ocierającej się o „pornografię" znaleźć możemy m.in. w twórczości wspomnianego wcześniej Jeffa Koonsa czy u niemieckiej artystki polskiego pochodzenia, Marioli Brillowskiej. W obu przypadkach użycie „skompromitowanych" kulturowo desygnatów jest jak najbardziej świadomą grą prowadzoną na znaku.

Współczesne młode pokolenie artystów nagminnie odwołuje się do przedmiotu i idei przedmiotowości. Zazwyczaj są one definiowane i redefiniowane w ironicznym dystansie. Kultura gadżetu, która stała się istotnym wyznacznikiem w kształtowaniu się postaw i tożsamości, musiała więc – siłą rzeczy – odnaleźć swoje odzwierciedlenie w sztuce. Stało się to zresztą już nieco wcześniej, w dekadzie lat 60., która – jak pamiętamy – w sztuce pop-artu paradoksalnie zarazem deprecjonowała i mitologizowała przedmioty. Kiedy za sprawą nowych mediów oraz cyfrowych technologii możliwa stała się ich multiplikacja, w nasze życie wkroczyła wirtualność i symulakry[123]. Rekwizyty – podobnie jak „tamagotchi", będące symbolem cyber-pokolenia lat 80. ubiegłego wieku – karmione są przymusem symboliczności i reprezentacji, a ich ikoniczne zobrazowania stanowią rodzaj pamiętników generacji X. Z drugiej jednak strony – nie jest to nic nowego, gdyż potrzeba obrazu i komentarza istnieje w człowieku od zawsze. Można w tym miejscu się zapytać – po co i skąd bierze się w nas owo uporczywe znakowanie przestrzeni materialnych oraz mentalnych?

Najprawdopodobniej od zawsze poszukujemy tego, czego nie mamy albo nie posiadamy. Z *braku* i wobec *braku* konstruujemy kompensaty i kulturowe *sensy*. A dyskurs miłosny – pod tym względem – jest „niemiłosiernie" sensotwórczy. I ta właśnie dystynkcja, a szczególnie jej performatywny człon, pozwala domniemywać, że *świat-bez-nas* jest *światem-bez-sensu*, i że to my tworzymy (nadajemy mu) realny wymiar. A ponieważ wszystko, co powołujemy do istnienia, domaga się *sensu*, miłość, która jest aktywnością immanentnie wpisaną w naszą chemię i gramatykę dyskursu, także zgłasza swe sensotwórcze postulaty. Przeważnie staramy się je realizować za pośrednictwem słowa i obrazu, mimo że zawsze poprzedza je gest – nie wypływający z władzy języka, ale go poprzedzający. Gest raz podjęty – metaforyzuje Barthes – „jest dalej prowadzony przez inną część mnie; nic mu fizycznie nie stoi na przeszkodzie i skręca on, przechodzi od

123 Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt.

prostej funkcji do olśniewającego sensu, prośby o miłość. Sens (przeznaczenie) elektryzuje moją rękę"[124].

Jest to rodzaj komunikatu, którego genealogii trzeba szukać w Foucaultowskiej „nieobecności dzieła"[125] – w *parole* bez *langue*, kiedy to afirmatywna transgresja dokonuje się bez słów i odbywa się poprzez wypowiedzenie tego, co jest milczeniem. Ponieważ jednak nigdy nie mamy „dość", a sam gest przestaje nam już wystarczać, w końcu uruchamiamy *język(i)* i sięgamy po mowę oraz pismo. Na scenę wkracza sensualny dyskurs zapośredniczony w obrazach i symbolach, które – czy tego chcemy (i wiemy) czy też nie – zawsze *już* są naszą i swoją własną „pamięcią". Ta archeologia jest dziedzictwem i jednocześnie *powtórzeniem*, które zakręca pętlę w doraźnej i emotywnej *różnicy* rozgrywającego się „tu i teraz". Odnawiający się w wydarzeniu miłosnym język – kontynuuje Barthes – „jest skórą: ocieram język o innego. To tak, jakbym w miejsce palców miał słowa lub miał palce na koniuszkach słów. Mój język drży z pożądania. Emocja wynika z podwójnego kontaktu: z jednej strony całe działanie dyskursu wydobywa na jaw, dyskretnie, niebezpośrednio, jedyne znaczone, którym jest «pragnę cię» [...], z drugiej strony okrywam innego mymi słowami, pieszczę go, muskam, wysławiam pieszczotę, silę się, by komentarz, którym opatruję naszą relację, trwał jak najdłużej. [...] Mówić miłośnie, to wydatkować siły bez końca, niewyczerpanie; to uprawiać stosunek bez orgazmu".[126]

Tak powstała egzegeza i komentarz to nie filozofia buduaru, ale... buduar wizerunku (Innego), to zewnętrzny model naszej wewnętrzności. Mimo oczywistego angażowania się w codzienność, wkładamy w tę „rzeźbę" wszystko, aby nie była ona tylko gipsowym popiersiem, lecz abyśmy czuli(ły) się z nim w relacji niemal autonomicznej i jednej egzystencji. Nasza kreatywność i ekspresja czynią cuda, a zdystansowanie staje się już niemożliwe. Obraz, jaki wyłania się bardziej *w* nas niż *przed* nami, jest jednak tylko monidłem... Nie można z nim się przespać ani prowadzić go na smyczy. Faktycznie – możemy z nim prowadzić dialog, który w istocie jest odgrywanym w samotności monologiem. I chociaż ta wymiana słów jest chwilami ekstatyczna, nigdy nie będzie to relacja orgiastyczna. Jeśli nawet tę domorosłą narrację poprowadzimy w scenerii optymalnie spełniającej warunki poetyki marzenia, to obraz *urzeczenia* i tak pozostanie „oknem", przez które w chwili katastrofy można wyskoczyć jedynie metaforycznie. Co gorsza, kiedy zdarzy się, że w metaforze ni stąd ni zowąd pojawi się

124 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 119.

125 Pojęcie to formułuje Foucault [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i nierozum. Przedmowa do „Historii szaleństwa* w *dobie klasycyzmu"*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1988, nr 6.

126 R. Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 123.

rysa czy pęknięcie, a nad naszym światem zapadnie ciemniejący w oczach zmierzch, w żyłach nagle i żywiej zaczyna tętnić krew, jakby domagała się natychmiastowego i gwałtownego ujścia. W parafernalia codzienności wkradają się cienie, zaś w gesty i słowa wkracza barok neurotycznych uwikłań. Powoli naskórek dyskursu miłosnego łuszczy się, *język* zapomina (się) w ustach, drętwieją gesty, słowa i litery…

Gwałtownie poszukujemy (dla siebie i dla dyskursu) sankcji oraz gwarancji. I tak oto ustanawia się nowa genealogia moralności. W zapamiętaniu rezygnujemy z bezinteresowności *urzeczenia* i decydujemy się na interesowny gest, jakim może być *dedykacja* bądź *dar*. One jednak dzieją się już w obrębie języka, są epizodami semantycznego (i nie tylko) zawłaszczenia. To egotyczna i teatralna oferta, ponieważ „miłosny prezent jest uroczysty; przenoszę się w niego cały, wciągnięty w pożerającą metonimię rządzącą życiem wyobraźni. Tym przedmiotem daję ci moje Wszystko, dotykam cię moim fallusem […] Prezent jest dotykiem, zmysłowością; dotkniesz tego, czego ja dotknąłem, połączy nas trzecia skóra”[127].

Schemat ten obowiązuje właściwie w całej literaturze romantycznej oraz w licznych jej adaptacjach filmowych, żeby tylko przypomnieć takie powieści, jak *Tessa d'Urberville* Thomasa Hardy'ego (1891) i *Lolita* Vladimira Nabokova (1955), zaadoptowane przez Romana Polańskiego (*Tess*, 1979) oraz Stanleya Kubricka (1962) i Adriana Lyne'a (1997). W powyższym rozumieniu owa „trzecia skóra” jest niczym cieniutka nitka referencji, jest ukrytym odniesieniem utkanym z naszych planów i zasadzek, które mają w rezultacie doprowadzić do *spotkania* i wtórnego spełnienia w zdarzeniu miłosnym. Ono jest – w rzeczywistości – kolejnym *prezentem* zafundowanym nam przez samych siebie. Dlatego też czynimy wszelkie starania, aby *spotkanie* odbyło się w zgodzie z naszym scenariuszem. W myślach konstruujemy całą przestrzeń i jej anturaż, przewidujemy każdy gest i domniemaną etykietę. *Spotkanie* staje się rytuałem – niczym ceremonia picia herbaty – i fantazmatem zanim jeszcze się ziści. Posiada ono swą zakodowaną dramaturgię i historię, a przede wszystkim oprawę i orkiestrację. Bowiem „»wydarzenie« miłosne należy do porządku hieratycznego: deklamuję moją własną lokalną legendę, moją małą świętą historię, i ta deklamacja faktu spełnionego (zastygłego, zabalsamowanego, wycofanego z wszelkiego działania) jest dyskursem miłosnym”[128] (Robert Mapplethorpe, *St. Sebastian*, 1980).

Ten rodzaj miłosnej dykcji może – jak np. w *Kochanku* Marguerite Duras (1984) – przerodzić się w rodzaj transu i stan ustawicznej afirmacji. Znajdujemy się przecież w mocy „trzeciej skóry”, tego tajemniczego

127 Tamże, s. 125.

128 Tamże, s. 146.

„uścisku", który nie jest tylko fizyczną więzią, gdyż uścisk transcenduje i staje się uściskiem mentalnym. Jest on „nieruchomym splątaniem: jesteśmy zachwyceni, zauroczeni: tkwimy w śnie, nie śpiąc, tkwimy w dziecięcej rozkoszy zasypiania: jest to chwila opowiadania historyjek, chwila głosu, który przyszedł mnie przyszpilić, oszołomić, jest to powrót do matki. W tym odnowionym kazirodztwie: wszystko jest zawieszone: czas, prawo, zakaz, nic się nie wyczerpuje, nic siebie nie chce; wszystkie pragnienia zostały uchylone, gdyż zdają się ostatecznie spełnione"[129].

Ale ponieważ nie istnieje nic niezmiennego, a wszelka tożsamość podlega zasadzie *panta rhei*, wcześniej czy później – zauważa Barthes – „pośród tego dziecięcego uścisku nieuchronnie pojawia się genitalność, przerywa ona rozproszoną zmysłowość kazirodczego uścisku; zaczyna działać logika pragnienia, powraca chęć, by posiąść, zza dziecka prześwituje dorosły. [...] we wszystkich meandrach miłosnej historii z uporem będę chciał odnaleźć, odnowić sprzeczność – sprzężenie – obu uścisków"[130].

Chęć realizowania i zaspokajania pragnień oraz pożądań przenosi się więc na Innego z płaszczyzny czysto mentalnej na jak najbardziej cielesną. I wówczas ciało nie jest już tylko nośnikiem i estetyczno-dekoracyjnym billboardem. Staje się zakładnikiem i przekaźnikiem *uwodzenia*[131]oraz erotycznej *gorączki*. Jest to proces ustawicznego „spalania" i „wydatkowania", ponieważ – jak dowodzi Bataille – „podczas seksualnej gorączki [...] szastamy siłami, nie bacząc na nic, bez miary i bez żadnej korzyści tracimy wszelkie zasoby energii. Rozkosz jest tak blisko spokrewniona z ruiną, że jej kulminację nazwaliśmy nawet 'małą śmiercią'"[132]. Dlatego można powiedzieć – dodaje autor *Historii erotyzmu* – że „namiętności towarzyszy aura śmierci"[133].

Zarówno miłość, seksualność jak i śmierć mogą znaleźć się u podłoża Bataille'owskiego doświadczenia wewnętrznego, które przekraczając wszelkie zakazy, granice i tabu w istocie jest doświadczeniem zarówno pustki jak i pełni. Jest to transgresja, która – być może – zaprowadzi nas do prawdziwego zrozumienia i postrzeżenia rzeczy takimi, jakimi są, a przede wszystkim konstatacji, że „forma jest pustką, a pustka jest formą"[134] jak głosi esencjonalna myśl buddyzmu zawarta w *Sutrze Serca Doskonałej Mądrości*.

129 Tamże, s. 157.

130 Tamże, s. 158.

131 Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, dz. cyt., s. 89.

132 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 233.

133 G. Bataille, *Erotyzm*, dz. cyt., s. 23.

134 Cyt., za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Siunjata (dostęp: lipiec 2017)

Ponieważ jednak zarówno ścieżka tantry jak zen to praktyki *oczyszczenia* i *wyrzeczenia*, zaś w kulturze Zachodu praktykuje się z reguły *pragnienie* i *pożądanie*, bliskość i cielesność wytwarzają w nas narastającą potrzebę ogarnięcia całej czasoprzestrzeni Innego. Chcemy – jeśli już nie Innym osobowym, to Innym obrazowym – wypełnić Siebie. Chcemy z obrazów stworzyć sobie alibi i nową tożsamość. W tym zawłaszczającym pożądaniu obrazów niekiedy dochodzimy swych roszczeń śledząc Innego i indagując go na wszelkie sposoby. Rezultatem są – oczywiście – kolejne obrazy, które wytwarzają w nas następne fantazmaty. Albo pomagają nam one przetrwać przez jakiś czas, albo stwarzają w nas presję.

W dyskursie miłosnym obrazy – niestety – najczęściej są „niemiłosierne" i w efekcie na każdym kroku nas represjonują. „W polu miłości – pisze Barthes – najdotkliwsze rany zadawane są przez to, co się widzi, niż przez to, co się wie. [...] obraz jest tym, z czego jestem wykluczony, a co gorsza obraz jest niezbity, ma zawsze ostatnie słowo"[135].

I chociaż każdy obraz jest tylko obrazem, dla nas jest to jedynie rodzaj arbitralnej i nabytej wiedzy. Pomiędzy *do-wiedzieć się* a *wiedzieć* rozciąga się nabrzmiały fałd semantyczny, który łuszczy się na obrazie miłosnego dyskursu. Jest on przedmiotem neuroz i fascynacji, to gra pustki i formy, bowiem „za obrazami – i tu Baudrillard nie pozostawia cienia nadziei – nie kryje się Bóg, a nicość, jaką skrywają, powinna pozostać tajemnicą. Na tym polega uwodzicielskość, fascynacja, „estetyczne" oddziaływanie wszystkich wielkich procesów wyobraźni: na zacieraniu każdej instancji [...] w sztucznej doskonałości znaku"[136].

Sztuczne raje mają niezaprzeczalnie wielki urok. Mimo ich wirtualnej konstytucji, są ciągle bezcennymi dla kultury protezami. Poza tym niekiedy rzeczywiście okazują się pomocne i zbliżają nas do bezpowrotnie utraconej „źródłowości" miłości w człowieku. Aby sprostać artykulacji tego procesu, artyści stosują – może w większym zakresie niż inni – najrozmaitsze, niekiedy nader drastyczne, środki ekspresyjne oraz narzędzia. Często spotykaną procedurą jest przejaskrawianie „obrazu", przekraczanie granic etycznych i kulturowych tabu. Znakomitą egzemplifikacją takich praktyk i realizacji są m.in. prace fotograficzne Andresa Serrano z cyklu *A History of Sex* (1997) czy wideo Alicji Żebrowskiej *Grzech Pierworodny* (1994).

W tych i podobnych projektach penetracja Inności i Innych zachowań, a także testowanie granic wykluczenia, służy uobecnianiu tego, co społecznie nieobecne i – przeważnie – wyparte. Z drugiej strony – najbardziej nawet błahe sytuacje graniczne spotykane w dyskursie miłosnym mogą

135 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 193.

136 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, dz. cyt., s. 92.

stać się przyczynkiem i ewokacją katastrofy: zbliżającej się, domniemanej bądź rzeczywistej. A jej wymiar i potencjał jest skończenie subiektywny. Dlatego „katastrofa miłosna – reflektuje Barthes – bliska jest być może temu, co w polu psychotycznym nazywano sytuacją graniczną, a zatem «sytuacją przeżywaną przez podmiot jako przynoszącą nieodwołalnie jego zniszczenie»; określenie wywodzi się z tego, co zdarzało się w Dachau. Czy nie jest nieprzyzwoitością porównywać sytuację podmiotu cierpiącego z powodu miłości z sytuacją więźnia obozu w Dachau? [...] Obie sytuacje mają jednak coś wspólnego: są paniczne dosłownie: są sytuacjami bezwzględnymi, bezpowrotnymi; przerzuciłem siebie w innego z taką siłą, że kiedy mi go brakuje, nie mogę się pozbierać, sam siebie odzyskać: jestem zgubiony, na zawsze”[137] (Andrzej Żuławski, *Opętanie*, 1981).

Zauważalne tu czynniki paniczne – a są to bezpowrotność, nieodwołalność, bezwzględność – jeszcze bardziej zamazują obraz oraz widzenie, a jednocześnie uwypuklają w nich to, co tragiczne i dotkliwe. Ta emocjonalna gra na znaku w dyskursie miłosnym często i nieoczekiwanie może zacząć nabierać atrybutów porno / graficznych, ponieważ obraz ulega naprzemiennie grze detalizacji i totalizacji, i skrajnej symulacji. Wypowiedź miłosna „stacza się” wówczas w dykcję para-miłosną, para-cielesną i para-seksualną. A „porno – dowodzi Baudrillard – to kwadrofonia seksu. Dorzuca trzecią i czwartą ścieżkę do aktu płciowego. To halucynacja wszechwładnego detalu”[138].

Problematyka fizycznego *braku* Innego, samotności i/lub zagrożenia (na przykład AIDS) jest immanentnie wpisana w wideoinstalację Zuzanny Janin – *Czy naprawdę tego chcesz – wirtualnego seksu?* (1998–1999). Realizacja ta jest drucianą ażurową rzeźbą przedstawiającą rzut bioder mężczyzny i kobiety, zespolonych w akcie seksualnym, podczas gdy w rzutowanym na obiekt „realistycznym” filmie typu *hard core* pojawia się przeskalowana i zdeformowana reprezentacja spółkującej pary. Zawiązuje się tutaj w przestrzeni *tekst* pożądania, miłości i zmysłowości. Można tę pracę także interpretować jako komentarz do toczących się dysput na temat wirtualizacji seksu w świecie budującym społeczną wyobraźnię w oparciu o obrazy rodem z Internetu. Zawsze jednak będą one podlegać ograniczeniom wynikającym z faktu, że wizualizacje te są nieodłączną częścią kultury metafory i – jako takie – podlegają ograniczeniom i zafałszowaniom.

(Współ)uczestnik miłosnego zdarzenia, wchodząc w miłosny dyskurs, jest więc praktycznie skazany na semantyczną „nieckę”. Niekiedy wypełniają ją klisze i mity, zatem dyskurs jest poddawany mitologizacji, co miało miejsce chociażby w głośnym projekcie Zbigniewa Libery i Darka

137 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 96.

138 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, dz. cyt., s. 34.

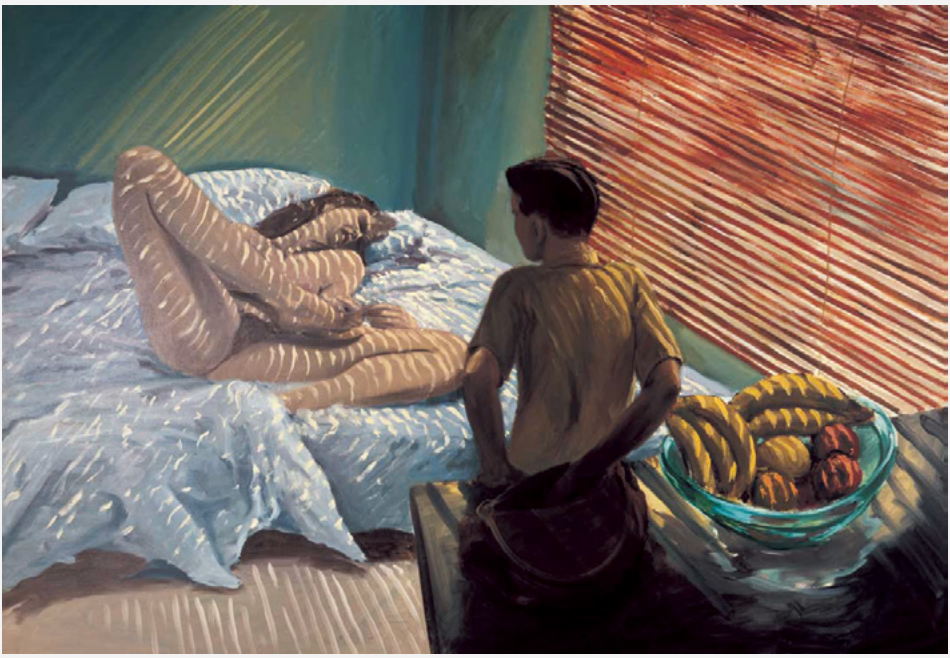
Foksa – *Co robi łączniczka* (2005), gdzie punktem odniesienia były m.in. postacie dziewcząt uczestniczących w Powstaniu Warszawskim. Libera i Foks skonfrontowali figurę „łączniczki" ze standardowymi figurami wyobrażeniowymi mężczyzn – ikonami kina popularnego. Warto dodać, że ta odmiana dyskursu miłosnego zawiera kolejny ważny środek stylistyczny, jakim jest ironia. Służy ona stworzeniu dystansu w czasie i przestrzeni. Z ironią w jakiejś mierze współbrzmi z kolei procedura nostalgizacji dyskursu, tak często obecna w wielu pracach amerykańskiej fotografki, Nan Goldin. Artystka ta niejednokrotnie portretuje w swoich pracach nieżyjących przyjaciół oraz znajomych. Nostalgia pełni tu więc funkcję konstruowania dystansu wobec Innego albo wobec tego, co było i już nie istnieje. W ten też sposób tworzy się (auto)archeologię miłości, co zresztą było tematem wielu prac – Sophie Calle. Artystka ta wykorzystywała też często w swoich projektach przedmioty – fetysze, co było zapewne determinowane faktem, że przedmiot i fetyszyzacja są nieodłączną częścią przywiązania do Innego. Dzięki temu – dowodzi Barthes – „każdy przedmiot dotknięty przez ciało ukochanej osoby staje się częścią tego ciała i podmiot namiętnie się do niego przywiązuje"[139]. Jest to jednak praktyka obosieczna, gdyż przedmiot może – *à rebours* – stać się przywołaniem „nieobecności wywołującej rozpacz"[140].

Wszystkie prezentowane tu zabiegi, włącznie z wygenerowanymi w ich obrębie kulturowymi kliszami językowymi, faktycznie przyczyniają się do oddalenia od Innego i od *hic et nunc*. Zarówno Inny jak i przestrzeń obecności w dyskursie odnajdują się tylko jako odbicie odbicia. Im bardziej staramy się być bliżej i bardziej obecni, tym bardziej – w efekcie naszych starań – jesteśmy nieobecni, nieuważni i oddaleni. Wokoło przybywa luster i interfejsów, pośród których zwijamy się, symulujemy i „migamy" wobec Innego tak, jak migoczą na monitorze liryczne ewokacje i afirmacje. W rezultacie nasze relacje nie są już miłosne, ale para-miłosne i para-erotyczne. To sprawia, że świat – zapewne powiedziałby Baudrillard – *ex*-*-ystuje* w Disneylandzie, w którym miłość *ex*-terminuje się w wirtualnym seksie... Jest to jednak jeszcze jedna metafora, egzegeza, komentarz do rzeczy. One zaś „nie są takie, jakimi wydają się być. Choć nie są też inne"[141]...

139 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 243.

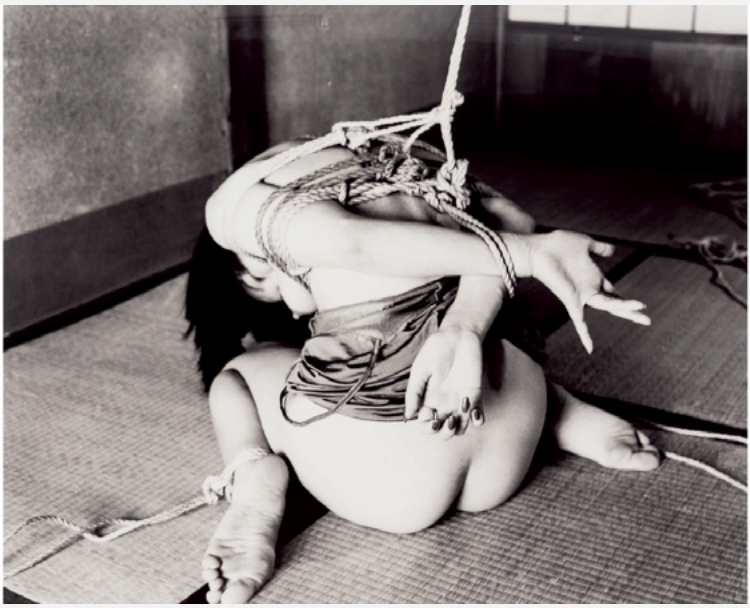
140 Tamże, s. 243,144.

141 Cyt. za: *Sutra Lankavatara. Osobiste Urzeczywistnienie Szlachetnej Mądrości*, przeł. Z. Becker, Wydawnictwo Instytut Marpy, Szczecin 2004.



Eric Fischl, *Bad boy*, olej na płótnie, 1981

outofsync-artinfocus.com/video/art/eric-fischl/bad-boy2/





Nobuyoshi Araki, *Tokyo Novelle*, fotografia, 1995

www.artnet.com/auctions/artists/nobuyoshi-araki/tokyo-novelle-3

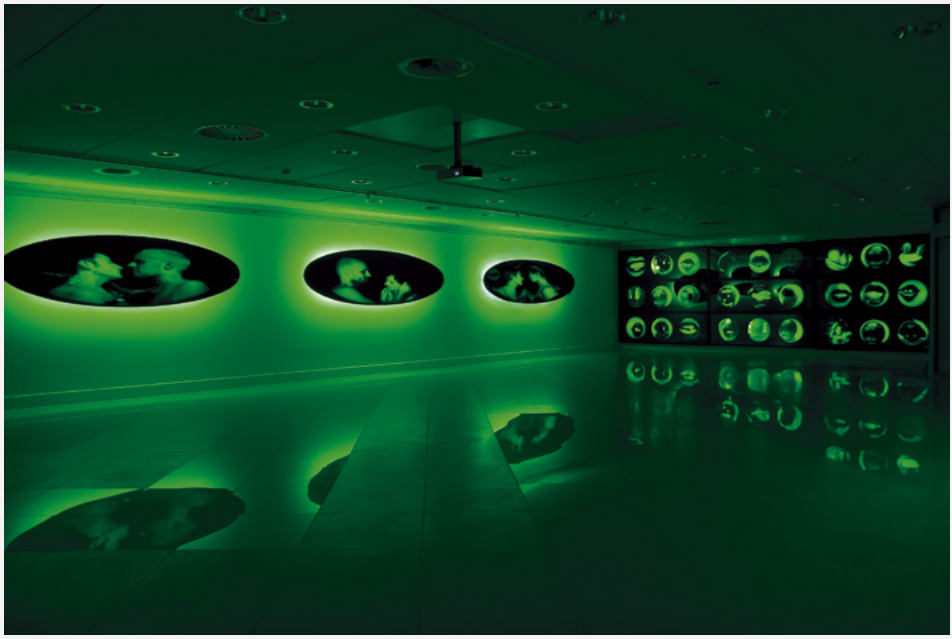
Robert Mapplethorpe, *St. Sebastian*, fotografia, 1980

pl.pinterest.com/pin/468937379934052678/



Nan Goldin, *Couple in Bed*, Chicago,
cykl *The Ballad of Sexual Dependency*, 1977

www.christies.com/lotfinder/Lot/nan-goldin-born-1953-couple-on-1591456-details.aspx



Izabella Gustowska, *Namiętności i inne przypadki*, instalacja, 1999–2001







Zbigniew Libera, *Łączniczka*,
fotomontaż, 2005

(dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa)

ZAKOŃCZENIE

1. Efekt pasażu

Gwałtownie postępujące uprzemysłowienie oraz urbanizacja wielkich miast w połowie XIX w. sprawiły, że ludzie zaczęli coraz chętniej zamieszkiwać w większych skupiskach; jednocześnie ich życie przebiegało w coraz szybszym tempie. Istotną reperkusją tego stanu rzeczy było zmniejszenie się dystansu oddzielającego jednostkę od masy ludzkiej. Charles Baudelaire w jednym ze swoich esejów, diagnozując ów społeczny fenomen, odwołał się do figury „człowieka tłumu"[142], którą zaczerpnął z prozy Edgara Allana Poego (pod tym samym tytułem). W opowiadaniu autora *Zagłady domu Usherów* główny bohater „zerka przez zaparowane szyby na ulicę", po której „ludzki tłum przelewa się w świetle ulicznych latarni dwiema potężnymi falami", aby „studiować w ten sposób ciżbę ludzką niczym otwartą księgę"[143].

Dzięki prężnie rozwijającym się nowym technologiom Baudelaire'owski „człowiek tłumu" mógł niejako konfrontować się sam ze sobą w „lustrach" intensywnie rozwijającej się wówczas fotografii. Ponieważ była to także epoka upowszechniania się wielonakładowej prasy, ilustrowanych encyklopedii oraz bedekerów, od tego momentu nastąpił też brzemienny w skutkach proces „skanowania" świata, którego jedną z nieoczekiwanych konsekwencji stały się wpierw przybliżenie, a wkrótce – dzięki rozwojowi kina, radia, telewizji i Internetu – przenikanie różnych (niekiedy bardzo odmiennych) światów. Zniesienie bądź zawieszenie dystansu w komunikacji interpersonalnej stało się szczególnie widoczne w rezultacie digitalizacji łączności. Temu z kolei zjawisku towarzyszy także tabloidyzacja mass-mediów, które wkraczają dziś w niemal każdą domenę życia jednostki. Jest to praktyka polegająca na „pornograficznej" detalizacji, powiększeniu i uwypukleniu wyselekcjonowanych wycinków życia człowieka, co sprawia, że możemy czuć się osaczeni przez kwadrofonię seksu, śmierci oraz przemocy[144].

Rezultatem tak rozumianej konwersji sfery widzialności jest coraz większa liczba realizacji artystycznych podejmujących refleksję nad antropologią *miejsca* i jego wirtualnego przedstawienia. Co rusz pojawiają się nowe dzieła, które w sposób dosłowny bądź metaforyczny odwołują się do arbitralnie wybranych przez artystów enklaw w przestrzeni prywatnej oraz publicznej, prezentując je zarazem w aspekcie ich wzajemnego

142 Por. Ch. Baudelaire, *O sztuce, szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1961, s. 196–203.

143 E.A. Poe, *Człowiek tłumu*, [w:] tegoż, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2009, s. 107, 111.

144 Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard,, *O uwodzeniu*, a także [w:] tegoż, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

oddziaływania i przenikania. Problematyka ta, jak pamiętamy, znalazła swój punkt wyjścia w koncepcji Waltera Benjamina, opisującej przeobrażenie wizerunku współczesnego miasta, w którym pojawia się nowy „bohater naszych czasów" – *flâneur*[145] – a wraz z nim nowa przestrzeń lektury i rozkoszy – miejski *pasaż*[146]. Ten ostatni stanowi symboliczny emblemat przemian społecznych, ekonomicznych i kulturalnych, jakie nastąpiły w Europie na przełomie XIX i XX w. i trwają do dnia dzisiejszego.

Pasaże – jako elementy architektury miejskiej i zarazem wyobrażeniowe figury – są przestrzeniami pozostającymi z *flâneurem* oraz jego urbanistycznym otoczeniem we wzajemnym napięciu i w bliskim oddziaływaniu. Są one – jak pisze Walter Benjamin – „czymś pośrednim między ulicą a wnętrzem [...]. Dla flâneura, żyjącego pomiędzy frontami budynków niby *bourgeois* w czterech ścianach swego domu, ulica staje się mieszkaniem. W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre (a nawet lepsze) jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy za wykusze, z których po zakończonej pracy spogląda na swój dobytek"[147].

Pasaże cechuje dwuznaczność, wspólny „krwiobieg" i ścisły związek pomiędzy ideą *Wnętrza* i *Zewnętrza*, których wzajemna relacja uzyskała – w szerszej, bo filozoficznej, perspektywie – istotne rozwinięcie w rozważaniach Michela Foucault[148]. Równie intrygującym dopełnieniem tej refleksji są uwagi Gillesa Deleuze'a na temat „bankructwa przedstawienia" i „utraty tożsamości"[149] w myśli nowoczesnej. Tym humanistycznym tropom i motywom idą w sukurs tezy zawarte w buddyjskich sutrach (liczących ponad 2000 lat) oraz (najnowszych) odkryciach fizyki kwantowej, które zgodnie podważają status obiektywnego obserwatora, a także tożsamość i integralność naszego obrazu świata z rzeczywistością. Wyłaniająca się z nich perspektywa stwarza płaszczyznę dla subiektywnego, względnego bądź kwantowego współuczestnika zdarzeń. Jest to miejsce umowne, w którym spotykają się wszyscy uczestnicy (post)urbanistycznego spektaklu współczesności, a pośród nich znajdują się *flâneur* i artysta. Każdy z nich na swój sposób wydatkuje indywidualne zasoby afektów i energii, angażując cały aparat poznawczy w tworzenie i opisywanie (nie)widzialnego świata. W tym też celu wykorzystują oni rezerwuary swej kreatywnej

145 Więcej na temat figury flâneura [w:] W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, dz. cyt., s. 376–383.

146 Por. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

147 W. Benjamin, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 364.

148 Więcej na ten temat [w:] M. Foucault, *Myśl zewnętrza*, tegoż, *Powiedziane, napisane: Szaleństwo i literatura*, dz. cyt.

149 Zob. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 21.

pamięci, aby (zre)konstruować tożsamość przeszłych, istniejących bądź potencjalnych miejsc. Bez wątpienia przecież zamierzają je oswoić i zornamentować własnymi emocjami, ideami i parafernaliami. W rezultacie przestrzeń ta – zarówno prywatna jak i publiczna – zawsze zostaje symbolicznie opatrzona podziałami i granicami oraz naznaczona przez rozmaite konwencje i standardy, które mają się do rzeczywistości tak, jak „mapa" do „terytorium" w jednej z przypowiastek Jorge Luisa Borgesa[150]. Z drugiej znów strony, jak słusznie zauważa Georges Didi-Huberman, „To świat pełen luk, pojedynczych obrazów, które gdy zostaną ze sobą zmontowane, powołają do istnienia *czytelność*, efekt wiedzy w rodzaju, który Warburg określał mianem *Mnemosyne*, Benjamin – *Pasaży*, Bataille – *Documents*, a Godard nazywa – *Histoire(s)*"[151].

Intencją niniejszej książki było prześledzenie, jak we współczesnych praktykach artystycznych przejawia się proces utraty bądź fluktuacji tożsamości miejsca, medium tudzież podmiotu (artysty, *flâneura*, *homo faber*), a co za tym idzie – jak przenika się w nich to, co *prywatne* i *publiczne*. Dlatego nie można zgodzić się z Anthonym Giddensem, który w swojej książce *Nowoczesność i tożsamość* definiuje sferę publiczną i prywatną jako przestrzenie całkowicie rozdzielne (państwowe *vs* prywatne)[152]. Brytyjski socjolog zapomina, że nie wszystko, co publiczne, jest domeną państwa; nie uwzględnia też silnego przenikania się tych sfer, jednocześnie mylnie identyfikuje prywatne jako społeczne, mimo że ma ono proweniencję jednostkową. Z drugiej strony – Giddens jest przesadnie przywiązany do konceptualnych utożsamień, które są z natury zmienne i procesualne. Znakomitą egzemplifikacją podobnych wątpliwości i dylematów są aporie interpretacyjne, jakie ujawniły się przy okazji wykluczających się wykładni słynnej pracy Gordona Matta-Clarka pt. *Splitting* (1974). Amerykański artysta podczas trwającego niespełna cztery miesiące projektu wybrał opuszczony budynek w Englewood (New Jersey, USA) i dokonał na nim dwóch równoległych cięć – począwszy od fundamentów, a skończywszy na dachu – w rezultacie dzieląc dom na dwie części, oddzielone od siebie pionową szczeliną. Efekt końcowy przypominał poruszającą rzeźbę czy rzeźbiarski *environment*. Głosy krytyki (Pamela M. Lee oraz Alice Aycock) skłaniały się ku interpretacji pracy jako metafory amerykańskiego „podzielonego domu" i „zamachu na rodzinną prywatność", albo też dopatrywano się w niej mizoginistycznego ataku czy wręcz gwałtu na

150 Zob. J. L. Borges, *O ścisłości w nauce*, [w:] tegoż, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska i K. Rodowska, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

151 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012, s. 206.

152 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 204–205.

„macierzyńskiej domenie" amerykańskiego domu[153]. Nie umniejszając rangi tych interpretacji, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż Matta-Clark swoją interwencją ulokował w budynku światło – podobnie jak było to z wyciętymi przezeń „rozetami" w pracy *Day's End* (1975) – co było ewidentnie działaniem symbolicznym; niezależnie od tego doprowadził też do transparencji obiektu, sprawiając, iż „prywatne" z „publicznym" połączył korytarz światła oraz powietrza.

Pokrewną narrację, stanowiącą swoiste remedium dla metafory „podzielonego domu", możemy znaleźć w projekcie Nowego Babilonu, którego autorem był założyciel grupy Cobro, Constant. Początkowo planował on stworzenie obozowiska dla różnych grup romskiej społeczności, przy czym kierował się sytuacjonistycznym paradygmatem urbanistyki unitarnej. Symptomatyczne, że projekt „Nowego Babilonu" powstawał jedynie w formie szkiców i makiet jako rodzaj architektonicznej utopii. Mimo to posiadał też niewątpliwe zalety i cechował się pewną profetycznością, która – jak zauważa Patrycja Cembrzyńska – „ przewrotnie łączył[a] dwa obrazy [...]: Panoptykon i kłącze (przestrzeń wędrówki, ale także maszynę [...] „miasto-kłącze" przeznaczone dla *Homo Ludens* [...]. Miasto dla *bricoleura* [...]. Mapa z 1969 r. wyobrażająca Nowy Babilon pokazuje, zgodnie z praktyką *détournement* (zlepki cytatów wyrwanych z pierwotnego kontekstu) „miasto" złożone z innych miast (map innych miast), połączonych w sieć. Kłącze albo labirynt – w każdym razie miasto bez centrum, bez wejścia i wyjścia. Modele przestrzenne wykonane przez artystę [...] każą widzieć Nowy Babilon jako sieć pasaży, wciąż wyznaczanych i wciąż przedzielanych za pomocą ruchomych ścian. [...] Skoro nie ma centrum, nie ma więc granic – także tych dla wyobraźni. Brak stabilnej granicy między wnętrzem a zewnętrzem wiąże się zarazem z redefinicją znaczeń z nim związanych"[154].

W domenie sztuk stricte wizualnych tematyka wzajemnego infiltrowania wnętrza i zewnętrza pojawia się w wielu pracach fińskiej artystki, Marji Pirilä. W cyklu fotograficznym *Interior / Exterior* (1996–2002), wykorzystującym mechanizm camery obscura, artystka zaprezentowała mieszkania, do których wnętrz przenika znajdujący się na zewnątrz krajobraz. Prace te oferują wgląd w krajobrazy fizyczne i mentalne, poddane fluktuacji, transferom i konwergencjom. Z kolei literacką egzemplifikację podobnego infiltrowania możemy odnaleźć m.in. w autobiograficznym *Kochanku* (1984) Margaret Duras. Jedną z kluczowych przestrzeni świata przedstawionego tej mikropowieści jest niewielka mansarda w Sajgonie,

153 Więcej na ten temat w: A. Markowska, *Jestem z miasta. Gordon Matta-Clark i etos miejskiej wspólnoty*, w: tejże, *Komedia sublimacji*, dz. cyt., s. 228 –243.

154 P. Cembrzyńska, *Wieża Babel*, dz. cyt., s. 149–152

do której zza okien dobiega gwar ulicy. Szum i życie miasta przenikają się tu z intymnością kochanków. Manewr ten pisarka powtórzy raz jeszcze w reinterpretacji tamtych opisów i wydarzeń, w *Kochanku z Północnych Chin* (1991), a także znajdzie on swoje rozwinięcie w filmie Jean-Jacquesa Annaud – *Kochanek* z 1992 r.

Przywoływane i interpretowane tu artykulacje sztuki – bezsprzecznie – obrazują zjawisko przenikania się modusów i wzorców kulturowych o najróżnorodniejszej proweniencji. Szczególnie widoczne staje się to w dziełach odwołujących się do problemu upubliczniania tego, co intymne i osobiste, a jednocześnie standaryzacji w naszym osobistym życiu tego, co społecznie pożądane oraz medialne. Chociaż wielu artystów związanych jest biograficznie bądź symbolicznie z określonym miejscem w przestrzeni, najczęściej nie definiują oni swojej sztuki poprzez kategorię lokalności. Wręcz przeciwnie. Taka postawa pozwala – przynajmniej mam taką nadzieję – na ukazanie aspektu płynności i efemeryczności każdego *miejsca* i każdej tożsamości. Jakkolwiek rzeczywiście niektóre dzieła na planie wizualnym i antropologicznym mogą pozornie konstruować swoiste „okna" indywidualnej i/lub zbiorowej pamięci, w każdym przypadku są to okna subiektywnego obserwatora-współuczestnika zdarzeń w jednym z wielu miast, państw i kontynentów, przy czym – podobnie jak dzieje się to w *Niewidzialnych miastach* (1972) Italo Calvino – ich status może balansować na granicy tego, co fizyczne i metafizyczne, gdyż „sztuka – przypomnijmy za Josephem Beuysem – jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego"[155].

Opinia niemieckiego artysty – należy dodać – stoi w niejakiej sprzeczności z postulatami estetyki relacyjnej i strategii partycypacyjnych, które podkreślają wagę „teraźniejszości" i bieżącego fizycznego kontekstu, do jakiego winien w najbardziej pragmatyczny sposób odwoływać się współczesny twórca. Nicolas Bourriaud, jak się wydaje, zbyt pochopnie przyjmuje, że „Celem dzieł sztuki nie jest już kreacja wyobrażonych lub utopijnych światów, lecz konstytuowanie sposobów istnienia oraz modeli działania wewnątrz istniejącej rzeczywistości, według wybranej przez artystę skali"[156]; zamiast otwartego i komplementarnego podejścia Beuysa (*vide*: idea „rzeźby społecznej"), mamy tu ewidentny grzech redukcjonizmu. Błąd Bourriauda polega na antynomicznym i dualistycznym postrzeganiu świata (Szekspirowskie *albo – albo*), który w istocie jest komplementarny (buddyjskie *zarówno to, jak i to*), co – z naukowej perspektywy – znakomicie

155 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 92.

156 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 42.

ilustruje odkrycie zjawiska elektromagnetyzmu przez Jamesa Maxwella (1861). Szkocki fizyk i matematyk dowiódł bowiem, że na pozór tak przeciwstawne zjawiska, jak elektryczność i magnetyzm, mają *de facto* to samo źródło i są dwoma oddziaływaniami tego samego fenomenu – elektromagnetyzmu. Właściwości komplementarności możemy odnaleźć zarówno w fizyce (porządek – chaos) jak i w etyce (dobro – zło).

Wzajemne uzupełnianie się i niejaka topologiczność form znajdują swoje oczywiste odzwierciedlenie w całej otaczającej rzeczywistości. Na ten aspekt zwraca też uwagę Wolfgang Welsch[157], który na przykładzie japońskich ogrodów zen – jako miniatur świata i mikrokosmosu natury (*Nanzen-ji* i *Ryōan-ji* w Kioto) egzemplifikuje zacieranie się podziału na naturę i kulturę, co ma – według niego – odbywać się podczas doświadczenia wzajemnej integracji podczas procesu percepcji i/lub medytacji. Na podobne więzy wskazuje też wybitna amerykańska biolożka, Lynn Margulis, dowodząca, że „życie to nieprawdopodobnie złożony system przepływu materii i energii, współzależność gatunków, poza nami i wewnątrz nas. Ci mieszkańcy ziemi są naszymi sąsiadami, naszymi krewnymi, naszymi przodkami, są też częścią nas samych"[158]. Stąd też trudno nie zgodzić się z Deleuze'em, kiedy (zgodnie z buddyjską ontologią) diagnozuje on, że „umierają tylko organizmy, nie samo życie"[159], podczas gdy „to, co w nas zwierzęce, roślinne, mineralne lub ludzkie, nie jest już odmienne, aczkolwiek właśnie my zyskujemy szczególnie na rozróżnieniu"[160]. To na nim właśnie został zbudowany kamień węgielny pod figurę odmienności, filozofię różnicy i kulturowego antropocentryzmu, które z czasem stały się przyczynkami do wszelkiej opresji i autorytaryzmów. Tożsamość i jej przedstawienia należałoby zatem dzisiaj postrzegać w kategoriach (buddyjskiej czy posthumanistycznej, to wszystko jedno) komplementarności. Ciało bowiem – jak konkluduje Dorion Sagan, amerykański antropolog i filozof nauki – „nie jest pojedynczym *ja*, ale fikcją *ja* zbudowaną z masy współdziałających *ja*. Możliwości ludzkiego ciała są literalnie rezultatem tego, co ono inkorporuje; *ja* jest nie tylko wcielone [korporalne], ale i korporacyjne"[161]. To zaś sprawia, że ani podmiotu ani ciała nie można

157 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Wydawnictwo Universitas, Kraków. 2005, s. 159–161.

158 L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, przeł. M. Ryszkiewicz, Wydawnictwo CIS, Warszawa 2000, s. 157–158.

159 G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 151.

160 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2000, s. 192.

161 D. Sagan, *Metametazoa: Biology and Muliplicity*, [w:] *Incorporations*, eds. Jonathan Crary, Sanford Kwinter, New York: Zone, s. 370; cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, dz. cyt., s. 73.

wyodrębnić i obiektywnie badać poza kontekstem ich historii oraz środowiska, co więcej, nie uwzględniając też ich potencjału zmienności oraz efemeryczności. Zaproponowana przeze mnie metafora *efektu pasażu* artykułuje tę przechodniość, zmienność i labilność, a jednocześnie referuje wspomnianą polifonię głosów i obrazów.

2. Multikulturalizm i proces uprzestrzennienia ponowoczesnej tożsamości

Świat współczesnego multikulturalizmu nie zasadza się już na dialektyce etnicznej różnicy i nie dotyczy jedynie melanżu imigrantów oraz autochtonów zamieszkujących wspólne terytorium kraju, regionu, miasta czy dzielnicy. W krajach, które zawsze były postrzegane jako kolebki wielokulturowości (Stany Zjednoczone, Kanada, Australia i Nowa Zelandia), dzisiaj o ich multikulturalizmie decydują nie tylko mniejszości etniczne, ale w co najmniej porównywalnej mierze subkulturowe enklawy (religijne, młodzieżowe, seksualne i in.). Procesy w nich zachodzące, niekoniecznie dowodzące asymilacji czy społecznego konsensusu, są tematem zarówno filmów (*Ostatnia fala* Petera Weira, 1977; *Cobra Verde* Wernera Herzoga, 1987; *Głową w mur* Fatiha Akina, 2004), powieści (*Kolor purpury*, 1982, Alice Walker; *Białe zęby*, 2000, i *Łowca autografów*, 2002, Zadie Smith) jak i dzieł sztuki wizualnej (Tracey Moffat, *Laudanum*, 1998; Kara Walker, *Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace*, 2004; wspólnotowe projekty Rirkrita Tiravaniji). Wszystkie one dowodzą raczej tego, że żyjemy w świecie pozbawionym ostatecznej sankcji, w którym – jak zauważa Zygmunt Bauman – „globalna pewność, zasadna czy złudna, rozsypała się – ale waląc się w gruzy, rozleciała się na mnóstwo drobnych pewników lokalnych, do których lgnie się tym zacieklej, im są wątlejsze i im czujniejszej wymagają troski, by pewnikami pozostać”[162]. W takim transkulturowym świecie – żeby użyć sformułowania Wolfganga Welscha – nie ma miejsca na jednolitość. Wręcz przeciwnie – transkulturowość „wychodzi poza pozornie twardą alternatywę typu globalizacja – partykularyzacja”[163].

Symptomatycznym przykładem takich eskapistycznych narracji są lokalne autorytarne rządy, które czynią starania, aby wprowadzanymi obostrzeniami i swoim niewymuszonym radykalizmem wymusić na sobie uwagę światowych mediów. Reprezentatywnym przykładem są m.in. wydarzenia w Iranie, kiedy w 1989 r. szyicki imam i duchowy przywódca,

162 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 325.

163 W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 221.

ajatollah Chomeini, wydał fatwę na Salmana Rushdiego po opublikowaniu jego powieści *Szatańskie wersety* (1988), którą uznał za godzącą w dobre imię islamu i Mahometa. Warto w tym miejscu dodać, że sam Rushdie jest Hindusem, od lat mieszka w Wielkiej Brytanii i – co znaczące – pisze w języku byłych kolonialistów. Jego książka, poza wątkami egzystencjalnymi, wpisanymi w poetykę magicznego realizmu, jest jednak krytyczną oceną realiów życia społecznego zarówno w Indiach, jak i Wielkiej Brytanii. Całość zaś stanowi postmodernistyczną narrację o wyraźnie postkolonialnej konotacji, wchodzącą w krytyczny dyskurs m.in. ze zjawiskiem islamskiego fundamentalizmu. Stanowisko to zresztą zostało później poparte przez pisarza złożeniem podpisu pod manifestem *Razem Naprzeciw Nowemu Totalitaryzmowi*, w którym jest mowa o niebezpieczeństwie płynącym z aktywizacji religijnego fanatyzmu. Szerokie spektrum tożsamościowe, zawarte w świecie przedstawionym powieści Salmana Rushdiego czy Zadie Smith, jest dziś nader charakterystyczne dla kondycji współczesnego człowieka, która wyraża się poprzez dynamikę, zmienność, mozaikowość oraz płynność. Ten repertuar cech charakterologicznych dowodzi, że taki obraz podmiotowości, mimo jej procesualności, jest – paradoksalnie – pewnym wspólnym constansem kultury bricolage'u[164], która jest efektem doraźnej kreacji i konstytuowania nowych kodów oraz wzorców – niezależnie od położenia geograficznego. Oczywiście – nie jest to zjawisko zupełnie nowe i na świecie odosobnione. Marcel Mauss twierdzi, że w kulturach plemion afrykańskich, indiańskich i aborygeńskich tożsamość człowieka podlegała rozmaitym fluktuacjom, przy czym zdeterminowana była miejscem osadzenia w obowiązujących strukturach religijnych, plemiennych i rodzinnych, a ich potencjalne zmiany i naruszenia powodowały tożsamościową transformację bądź konwersje[165].

We wszystkich prowadzonych dziś dyskursach i próbach teoretycznej deskrypcji tożsamościowego panoptikum można odnaleźć – jak pisze Ryszard Kluszczyński – „opozycję koncepcji amorficznej całości z jednej strony, oraz wizji zróżnicowanej wielości powiązanych światów, tym razem mentalnych, z drugiej. Z jednej bowiem strony mówi się o procesualności i o rozmazaniu granic osobowości, o tożsamości wirtualnej, o transhumanizmie, o cyborgizacji osoby ludzkiej, natomiast z drugiej strony pojawia się teoria podmiotu transwersalnego, odpowiadająca koncepcji wielości światów i kultur"[166]. Ta ostatnia koncepcja – sformułowana przez Wolfganga Welscha – nie dotyczy pluralizmu rozumianego jako dowolna

164 Pojęcie bricolage'u wprowadził Claude Lévi-Strauss w: tegoż, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1969.

165 Zob. M. Mauss, *Pojęcie osoby*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973, s. 489–507.

166 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 43–44.

wielość (podmiotów, indywidualności), ale jest to raczej radykalna „wielość i heterogeniczność form życia, gier językowych, sposobów orientacji i powiązań sensu”[167]. W tym pluralistycznym spektrum Welsch postuluje podmiotowość, która realizuje się poprzez tzw. rozum transwersalny. Jego cechą dystynktywną nie jest przełamywanie pluralistycznego chaosu, ale umiejętność dokonywania przejść (transwersji), przenikania i tworzenia nowych znaczeniowych całości. Elastyczność ta ma charakter pragmatyczny, gdyż w efekcie tworzy „ochronę przed niebezpieczeństwem alienacji i rozszczepienia osobowości, a także umożliwia otwartość na inne formy życia i ramy znaczenia”[168].

Wspomniana tu strategia przemieszczania i przenikania umożliwia podmiotowi cofanie się do stref, które zostały wcześniej wyparte, przeoczone bądź zapomniane. Migracja ta zatem nie ma z góry upatrzonego wektora i nie przebiega linearnie. Stąd też świat – jak zauważa Alicja Kępińska – „widziany wedle takich porządków jest »niegramatyczny«, jest jednak wypowiadalny i sztuka go wypowiada”[169].

Interesującym przykładem takiej tożsamościowej wędrówki i retrospekcji podmiotu był zrealizowany w Galerii Potocka projekt Roberta Kuśmirowskiego *Usługi dla ludności* (2004), który nawiązywał bezpośrednio do genealogii miejsca (lokal wystawienniczy w latach 20. XX w. pełnił funkcję atelier fotograficznego), a jednocześnie „przenosił” w czasie jego uczestników. Mogli oni w odtworzonym przez artystę studio wcielić się na sesji portretowej w epokowe kostiumy i później na finisażu wystawy zobaczyć swoje podobizny, utrwalone na sepiowych fotografiach w stylu z początku ubiegłego stulecia.

Jeszcze innego typu tożsamościowego bricolage’u dokonał Christian Boltanski na wystawie *Menschlich* (*Ludzki*, Wiedeń, 1995), na której zaprezentował około półtora tysiąca fotografii portretowych ofiar, katów, Żydów, hiszpańskich kryminalistów i członków klubu Myszki Miki. Eksponowane zdjęcia nie były podpisane, ponieważ – jak wyznał Boltanski – „wszyscy ci ludzie stracili tożsamość, nie można rozpoznać, kto jest winny, kto był katem lub ofiarą, ale wszyscy byli po prostu ludźmi”[170].

Tożsamościowy melanż i polifoniczny wymiar otaczającej nas kultury stały się punktem wyjścia dla instalacji Roberta Morrisa pt. *Hearing*

167 W. Welsch, *Ku jakiemu podmiotowi – dla jakiego innego?*, przeł. K. Krzemień, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” t. IV, Białystok 1991, s. 87.

168 W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, (red.) R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 33.

169 A. Kępińska, *Energie sztuki*, dz. cyt., s. 21.

170 cyt. za: *Laudacje doktoratu honoris causa dla Christiana Boltanskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2010 nr 19, s. 174.

(1972), w której amerykański artysta stworzył symulację ascetycznego pokoju przesłuchań, wypełnionego odniesieniami i cytatami zaczerpniętymi z tekstów m.in. Lévi-Straussa, Foucaulta, Wittgensteina, Duchampa. Praca Morrisa w sposób egzemplaryczny obrazuje tożsamość jako nieukonstytuowanie Tego Samego ani Całego. Jest ona modelem i strategią, która zawsze musi kontekstualizować się i reflektować wobec (nie)ciągłości biograficznej (A. Giddens)[171], być otwarta na gry językowe (J.-F. Lyotard)[172], posiąść umiejętność współżycia z wieloznacznością globalnego świata (Z. Bauman)[173], czy wreszcie pragmatycznie negocjować swój doraźny wizerunek w obrębie istniejącego słownika interpretacyjnego (R. Rorty)[174]. Tożsamość wreszcie powinna uwzględniać także czynnik oddziaływania czasu. On bowiem – jak zauważa Aleksandra Kunce – „nasyca tożsamościowe doświadczenia z jednej strony tym, co tworzy jej trwałość, stabilność, z drugiej zaś tym, co umacnia jej doznania przypadkowości, sporadyczności"[175].

Czynnik temporalny nie jest bez znaczenia w sztuce, która w swoich manifestacjach oraz dziełach zawsze z jednej strony stanowi akt przekroczenia tego, co było i jest, z drugiej zaś – wybiega w przyszłość. W procesie tej „marszruty" najbardziej wydajną i spójną postawą wydaje się być dzisiaj włóczęga, która – jak konkluduje Nicolas Bourriaud – ma „wiele odmian formalnych (sieci, łańcuchy formy...) lub mentalnych (wszechobecne wątki drogi i podróży, przyjmowane odstępstwa od reguły i tym podobne). Nowoczesność wędrująca penetruje jednocześnie przestrzeń geograficzną, przebieg historii i znaki kulturowe. Jednak będąc pewnym konstruktywizmem, różni się od postmodernistycznego eklektyzmu i ścieżki nowoczesnej, wyznaczonej przez *postęp*. Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczką"[176]. W tej zaś mierze ujawnia swój performatywny charakter; podmiot musi bowiem ustawicznie czegoś doświadczać i – jak zauważa Derrida – „postępować żeglując, maszerować przekraczając. Przekraczając w konsekwencji granicę"[177].

Wzrastające znaczenie doświadczenia w dyskursie humanistycznym zostało po raz pierwszy odnotowane na głośnej konferencji „Life after theory", która odbyła się w Duke University w Stanach Zjednoczonych

171 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt.

172 Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*,. dz. cyt.

173 Zob. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Wieloznaczność wieloznaczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

174 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt.

175 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, dz. cyt., s. 110.

176 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 31.

177 J. Derrida, *Points de suspensions. Entretiens*, w: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 198.

oraz w Loughborough University w Wielkiej Brytanii (2001–2002). Od tamtej pory mamy do czynienia ze zjawiskiem odkreślonym przez Ryszarda Nycza jako „tryumfalny powrót kategorii doświadczenia", który odnotowuje on w obrębie „wszystkich właściwie nauk humanistycznych i społecznych [...]: socjologii (Giddens), psychologii (Bruner), historii (Ankersmit, LaCapra), filozofii (Agamben), estetyki (Shusterman), historii idei (Jay), historii kultury (Berman), językoznawstwa (Lakoff i Johnson), filozoficznej (Lacoue-Labarthe) i kulturowej (C. Caruth) interpretacji literatury [...] w antropologii i w badaniach kulturowych (C. Geertz, V. Turner)"[178]. Doświadczenie zatem jest dzisiaj kategorią i narracyjną i ontologiczną.

3. Impas podmiotowości, doświadczenie nicości i „reinkarnacja" autora

Kryzys podmiotu, a w jego konsekwencji późniejsze próby redefiniowania podmiotowości, jakie pojawiły się w dyskursie humanistycznym na początku 2. połowy ubiegłego stulecia, były dość zrozumiałą reperkusją przewartościowań zachodzących w obowiązującym wówczas strukturalistycznym paradygmacie. Przypomnijmy, że to on właśnie był odpowiedzialny za językową dominację w prowadzonych w kulturze narracjach, przy czym obecność i nadrzędność semantycznego kodu nie ograniczała się tylko do badań *stricte* językowych, ale została przeniesiona przez Lévi-Straussa do etnologii, przez Lacana i Kristevę do psychoanalizy, a przez Barthes'a do semiologii i krytyki literackiej[179]. Kiedy ten ostatni detronizuje figurę podmiotu w swoim eseju *Śmierć autora*, niemal w tym samym czasie przychodzi mu w sukurs Foucault, obwieszczający *kres człowieka*. Podobne wątki odnajdujemy w refleksji Derridy i niemal całej dekonstruktywistycznej formacji, która poddaje dekonstrukcji „imię własne", gdyż jest ono – jak słusznie zauważa Michał Paweł Markowski – „z zasady – pozbawione własności: by być własnym, musi poddać się prawu różnicy (bez którego nie byłoby, czym jest), w tym samym jednak momencie, poddając się temu prawu traci bezpowrotnie swoją czystą i absolutną własność"; stąd też jego sygnatura, „dzięki określającej ją «podwójności»

178 Cyt. za: *Kulturowa teoria literatury 2, Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Universitas, Kraków 2012, s. 43.

179 Artystyczną artykulacją tego nowego *écriture* była sztuka minimalizmu (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris) czy później konceptualizm (Marcel Broodthaers, Jan Dibbets, Dan Graham, On Kawara, Joseph Kosuth), francuska *nouveau roman* (Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon), a także nowy język kina (np. wielopodmiotowa działalność grupy „Dziga Vertov", w której skład wchodzili m.in. Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger i Paul Burron).

(idiomatyczności i iterowalności) jest miejscem rozbiórki tożsamości stojącego w jej cieniu podmiotu"[180].

Dzisiaj, po upływie kilku dekad, wydaje się oczywiste, że paradoks całej sytuacji polegał na tym, iż przedmiotem tejże „napaści" nie był – jak trafnie, jakkolwiek nie bez pewnego przerysowania, zauważa Hal Foster – „tylko autor-artysta humanistycznej kultury modernizmu, lecz także autorytarna osobowość faszystowskich struktur, paranoidalna figura, która zastrzegała dla siebie prawo do mówienia w liczbie pojedynczej i zabraniała zbytniego rozmnożenia się znaczenia. [...] Chodziło o taki atak na faszystowski podmiot, jaki pośrednio wyobrażał sobie Lacan: atak przypuszczony przez te same siły, których ten podmiot tak bardzo się obawiał: seksualność i nieświadomość, pożądanie i popędy, *jouissance*, która rozbija podmiot na kawałki, czyniąc go fragmentarycznym i płynnym [...] co Deleuze i Guattari w *Antyedypie* (1972) podnieśli do rangi programu. Przywołują oni schizofrenię nie tylko w celu rozbrojenia faszystowskiego podmiotu, lecz także po to, by prześcignąć zachłanny podmiot kapitalistyczny"[181]. Jednocześnie musimy mieć świadomość, że tak rozumiana schizofrenia nie stanowiła emblematu jednostki chorobowej, ale odzwierciedlała raczej stan kapitalistycznej mentalności, w której schizo-podmiot, jak zauważa Frederic Jameson, „pozostaje w obrębie komunikacji i znaczenia, jako konsekwencję niedostatecznego opanowania relacji między znaczonym (signifié) i znaczącym (signifiant). [...] konsekwencją oderwania się znaczącego od znaczonego w doświadczeniu schizofrenicznym wydaje się również zerwanie związków między znaczącymi, co uniemożliwia budowanie spójnych komunikatów relacjonujących ludzkie doświadczenie czasu"[182].

Istotą tak interpretowanego podmiotu nie jest, jak sugeruje Gianni Vattimo, jego domniema „myśl słaba"[183], lecz aporetyczność, palimpsestowość, intertekstualność i procesualność, ponieważ jego tożsamość jest reperkusją oddziaływania „efektu pasażu", w którym fundamentalną rolę odgrywa relacja wnętrze – zewnętrze, konotująca także transfery i napięcia zachodzące pomiędzy tym, co cielesne i pozacielesne.

Sposób, w jaki doświadczamy ciała oraz cielesność, posiada swoją historyczną i reprezentatywną egzemplifikację w literaturze, filmie, sztuce, a z czasem znalazł również swój krytyczny komentarz w myśli antropologicznej, socjologicznej i psychoanalizie. Erika Fisher-Lichte, która zajęła

180 M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 272 i 281.

181 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 245–246.

182 F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, s. 203, cyt. za: E. Rewers, *Post-Polis*. dz. cyt., s. 128.

183 Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt.

się badaniem związków zachodzących pomiędzy stanami liminalnymi i cielesności, pisze w swojej książce *Estetyka performatywności* (2004), że „Stan »pomiędzy« i poczucie kryzysu prowadzą przede wszystkim do doświadczenia cielesnej transformacji – zmiany stanu fizjologicznego, energetycznego, afektywnego i motorycznego. I na odwrót, przedmiotem fazy liminalnej, przybierającej niekiedy postać kryzysu, może stać się świadomość cielesnych przemian”[184].

Ten typ refleksji – jak się okazało – uobecniał się w estetykach i narracjach niekiedy dalece różniących się od siebie i cechujących się dość odmiennymi środkami wyrazu – na przykład w sztuce postminimalistycznej czy postkonceptualnej. Bezsprzecznie jego antycypacją była twórczość amerykańskiej rzeźbiarki Evy Hesse. Znamienne pod tym względem były już jej wczesne rysunki i prace na papierze, powstałe jeszcze w latach 60.; pokazują one bowiem proces konwersji języka geometrii na biomorficzność formy. Z kolei w przypadku reliefów, a także kompozycji przestrzennych, uwidacznia się zaskakujący formalny redukcjonizm, który artystce udaje się powiązać z organicznością i cielesnością, co w konsekwencji przyczyni się wiele lat później do zainteresowania innych artystów problematyką ciała. Zarówno reliefy Hesse (*Ringaround Arosie*, 1965), jak i jej rzeźby (*Addendum*, 1967), ewokowały seksualność kobiecego ciała, pozostając równocześnie artefaktami plasującymi się w dialogu ze sferą uniwersalizmu. Amerykańska badaczka, Lucy Lippard, sytuuje z kolei tę twórczość w obrębie tak zwanej „abstrakcji ekscentrycznej”, posługującej się „rytmem postorgastycznego spokoju, jaki oferuje się w zamian za ekstazę, czasu po stosunku i jeszcze na nowo nieożywionego pragnienia”, przy czym – według niej – jest to wrażliwość dająca „początek erotyzmowi bliskiemu inercji”[185].

Ponowoczesnym odpowiednikiem takiej hybrydycznej, para-erotycznej formy i tożsamości są prace Izabelli Gustowskiej, pozostającej dziś – bez wątpienia – jedną z najwybitniejszych polskich artystek wideo. Jej cykle *Sny* (1990–94), *Płynąc* (1994–97) czy *Śpiewające pokoje* (1996–2000) to niezwykle wyrafinowane estetycznie, dojmujące emocjonalnie i wielowarstwowe (formalnie i znaczeniowo) prace, w których podmiotowość jest wielowymiarowa – obrazuje bowiem świat archetypów i symboli z jednej strony, zaś z drugiej – jest wypełniona bardzo osobistymi i intymnymi treściami.

184 E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 284.

185 Zob. L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, [w:] L. R. Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971, s. 111; cyt. za: W. Szymański, *Wszystko o Ewie. Eva Hesse i postminimalistyczna ironia romantyczna.*, w: http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jan-mar/szymanski-wszystko-o-ewie (dostęp: lipiec 2017)

Innego rodzaju rozproszenie bądź rozrzedzenie tożsamości Ja uwidacznia się w twórczości Magdaleny Abakanowicz. Jej rzeźbiarskie cykle *Plecy* (1976–1982), *Tłum* (1985–1987), *Ragazzi* (1990–1992) konstytuują, co prawda, pytania o status i kondycję persony, lecz jest to czynione – jak zauważa Piotr Piotrowski – z perspektywy człowieka „w tłumie, w masie, w kontekście innych jednostek”[186]. Akcentowana tu ucieczka w tłum – być może przed samotnością i wyobcowaniem – budzi też skojarzenia z modelem społeczeństwa zaprezentowanym w książce Eliasa Canettiego *Masa i władza* (1960), choć analogiczne studia nad specyfiką tłumu (i totalitaryzmu) znajdziemy również w pismach Hannah Arendt (*Kondycja ludzka*, 1958) czy Hermana Brocha (*Śmierć Wergilego*, 1945). U Abakanowicz proces banalizacji i unifikacji rzeczywiście przenika psyche i ciało, dlatego też „można powiedzieć mocniej: postacie te w ogóle nie są obdarzone ciałem, nawet podział na płeć, wydawałoby się zasadniczy, gdy mówimy o ciele, nie jest tu zaznaczony”[187]. Z drugiej jednak strony – typizacja ta może odnosić się do wymiaru metafizycznego i konotować ideę wspólnoty oraz kosmicznej harmonii. Sama artystka zresztą definiuje kondycję owej podmiotowości, używając metafory „jedności”, jakby rodem z Beuysa: „Pogrążam się w tłumie, jak ziarnko piasku w sypkim piasku. […] Staję się komórką tego bezbrzeżnego organizmu, należę do innych osobników, komórek już pozbawionych wyrazu, już wtopionych w siebie nawzajem”[188]. Warto dodać, że ten modelunek poprzedza m.in. rzeźba Auguste'a Rodina *Kroczący* (1877), w której bezgłowa postać pozostaje całkowicie anonimowa.

Do zbliżonych i równie ponadjednostkowych rejestrów duchowości odwołuje się także Paweł Althamer, który wierzy „w sztukę wyrosłą z szamanizmu, w pracę ze światem wokół i moim (w środku), poznawanie siebie w kosmosie, siebie wśród innych. Siebie wśród wielu »ja« – ludzi, zwierząt, roślin”[189].

Formułowanie pytań o miejsce we wszechświecie, o status podmiotu i (nie)materialnego świata było jednym z kluczowych aspektów wielu prac Grzegorza Klamana. Gdański artysta, niejednokrotnie szokując publiczność oraz krytyków, swoje dylematy i wątpliwości rzeczywiście wyrażał skrajnie radykalnymi środkami wyrazu, żeby tylko przypomnieć jego *Emblematy* (1993), *Katabasis* (1993), *Fundament* (1994) czy *Anatomię*

186 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 111.

187 Tamże, s. 112.

188 *Magdalena Abakanowicz*, [w:] *Sztuka kobiet*, dz. cyt., s. 178.

189 G. Matt, *Gerald Matt rozmawia z Pawłem Althamerem*, [w:] *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, kat. wyst., (red.) J. Pieńkos, M. Jurkiewicz, Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa 2006, s. 42.

polityczną ciała (1995). Co jednak najbardziej intrygujące i na co właściwie w ogóle nie zwrócili uwagę zaprzysięgli krytycy tych prac, to fakt, iż posługując się „martwą" materią i eksponując organiczność nieżywego ciała, Klaman w istocie odnosił się do fundamentalnych pytań eschatologicznych zachodniej metafizyki. Potwierdza to zresztą w rozmowie z Łukaszem Gorczycą i Arturem Żmijewskim, dowodząc, że „Duch jako pewna forma energii jest obecny w każdej postaci materii, także w ciele pozbawionym życia, nikt nie poznał tajemnicy życia i śmierci, wąskiej granicy przejścia z jednego stanu do drugiego, początku i końca. Kto podzielił całość-istność na ciało i duszę? Spokojne, leżące ciało w prosektorium tylko pozornie jest nieaktywne, ono ciąży, ciągle posiada potencjał znaczeniowy (czy także duchowy?), ponieważ jest nieustannie wypierane z kultury, ciągle do niej powraca, aby nie tyle przemówić, co zaistnieć w sposób ostateczny jako ciało bez jaźni, psychiki, ego, ciało wobec innego ciała. Moja osobna obecność wobec nieskończoności ciała. Jak komunikują się te ciała, to leżące obok i moje pomimo mnie? Ciało, krawędź, brzeg. A może jest jakiś nieczynny język, którego jeszcze nie umiemy uruchomić? Ciało, zanim ulegnie absorpcji przez naturę (ciało spreparowane), swoją dysfunkcyjnością, stanem po, zatrzymaniem, otwiera w nas inny wymiar duchowy"[190].

Tak rozumiane doświadczenie nicości nie jest – oczywiście – niczym nowym. Zaskakujące wszakże może być to, że genealogicznych początków takiej (meta)fizycznej refleksji w sztuce XX w. możemy doszukiwać się u artystów bardzo dalekich od języka sztuki krytycznej lat 90., bo już w schedzie pierwszej awangardy, której dwa konceptualne wektory wyznaczają Piet Mondrian oraz Kazimierz Malewicz. Ten ostatni, formułując postulaty i idee suprematyzmu, wielokrotnie w swoich pismach podkreślał rangę dematerializacji podmiotu na rzecz duchowości, opisując to przeżycie, jako „radosne uczucie wolności oferowanej przez bezprzedmiotowość [które] porwało mnie w tę «pustynię», gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania"[191].

Z kolei w powojennej awangardzie niemal analogiczne tezy stawia Ad Reinhardt w proklamowanych przezeń *Zasadach Technicznych*, gdzie pisze m.in. „żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii", ponieważ «kolor oślepia», zaś «przestrzeń» powinna być pusta"[192]. Równie radykalnie wtóruje temu Christian Boltanski, który nie pozostawia złudzeń na mitografii artystycznej podmiotowości, twierdząc, że „artysta

190 *Ciało, krawędź, brzeg*. Z Grzegorzem Klamanem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała*, dz. cyt., s. 126.

191 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, dz. cyt.,, s. 66.

192 A. Reinhardt, *Dwanaście zasad dla nowej akademii*, [w:] *Ad Reinhardt*, (red.), przeł. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984, s. 46–47.

to ktoś, kto trzyma przed sobą lustro tak, że nikt nie może go rozpoznać. Osoba trzymająca lustro, nie odbija się w nim, jest niczym. [...] Moja idea to być nicością”[193].

Problematyka pustki jest również dystynktywna dla twórczości Shusaku Arakawy. W jego komentarzach autorskich czytamy m.in. „Bez *pustki* nie ma myśli. [...] Postrzegać siebie jako *pustkę*. [...] Co się wydarza we wnętrzu stanu aktywacji, gdy podmiot lub *pustka* zaczyna postrzegać samego siebie, jako zachowujący się (zawierający siebie): brak pustki?”[194].

Ponowoczesną egzemplifikacją takiego myślenia może być niecodzienny projekt Anety Grzeszykowskiej pt. *Album* (2005), gdzie mamy do czynienia z ponad dwustoma rodzinnymi fotografiami najbliższej rodziny artystki, z których – przy pomocy programu graficznego – usunęła ona swoją postać, tworząc (auto)biografię bez głównej bohaterki.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż zdecydowana większość przytaczanych przeze mnie postaw i wypowiedzi była deklarowana przez artystów, którzy formułowali swoje sądy i intuicje – w większej bądź mniejszej mierze – identyfikując się przede wszystkim z kulturą Zachodu, a zatem formacją traktującą „nicość” czy „nieobecność” podmiotu jako zaledwie peryferyjny i śladowy strumyk dyskursywny, wyrastający (zresztą tylko pośrednio) z pism Plotyna, Mistrza Eckharta oraz Mikołaja z Kuzy. Ontologia i eschatologia Dalekiego Wschodu, dla której te wątki nie są niczym obcym, pojawia się w Europie i Ameryce stosunkowo późno, acz daje o sobie znać w twórczości Johna Cage’a, Ada Reinhardta, Marka Tobeya czy Nam June Paika. W sztuce performansu inspiracje te często przechodzą z procedury czysto spekulatywnej na praktykę kontemplatywną, co wiąże się z depersonalizacją i nie-myśleniem w kategoriach ego. Aspekt ten podnosiła m. in. Marina Abramović, która zgodnie z „duchem” zen dowodziła, iż „istota sztuki jest poza ego”. „Gdy zaczynaliśmy z Ulayem – mówiła artystka – było bardzo ciężko, rzeczywiście – zderzenie dwu ego. Otóż tutaj trzeba znaleźć trzeci element, wspólny – nie »ja« (myself), nie »ty« (yourself), ale ta-jaźń (thatself). W ten sposób można czystą esencję uwolnić od osobowości. Gdy pracujemy z Ulayem, nie ma moje-twoje. Ta pokusa zostaje zwalczona. [...] Istotna jest siła tego, co się zrobiło, a nie imię artysty. Trzeba się raczej ćwiczyć w zdolności przyjęcia w siebie tej siły, która płynie z danej pracy, nie w rozpoznawaniu podpisu”[195].

193 *Mały Christian: wywiad z Christianem Boltanskim*, [w:] S. Morgan, *Z pamiętnika kamerdynera sztuki*, dz. cyt., s. 163.

194 S. Arakawa, M. Gins, *Pour ne pas mourir. To Not to Die*, [w:] J. – F. Lyotard, *Co malować*, dz. cyt., s. 157–158.

195 cyt. za: L. Brogowski, *Po co o tym pisać. Rozmowa z Mariną Abramović i Ulayem*. b.d., http://www.obieg.pl/archiwum/199009lb.php (dostęp: lipiec 2017).

Znacząca zmiana w interpretowaniu i artykułowaniu podmiotowości ma miejsce dopiero w połowie lat 80. oraz w kolejnej dekadzie, kiedy to następuje „reinkarnacja" Autora (czy w ogóle podmiotu) i stopniowo powraca on do dyskursu humanistyki. Sygnalizuje to m.in. Barthes w *Przyjemności tekstu*, gdzie wyjaśnia, że „Autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; jest prostą wielością «oczarowań», miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych, przerywaną pieśnią słodyczy [...]; to nie osoba (cywilna, moralna), to ciało"[196].

Comeback ten uwidacznia się w sztuce na dwóch synchronicznie rozgrywających się płaszczyznach dyskursywnych. Przede wszystkim jest on czytelny w nurcie postkonceptualnym – szczególnie w tak zwanej sztuce zawłaszczenia, gdzie pojawia się tożsamość, niejako *post mortem* – przez repetycję i różnicę – co jest dość oczywistym spadkiem po zwrocie językowym (post)strukturalizmu[197]. Z drugiej znów strony – podmiot ujawnia się na pozornie alternatywnej platformie, jaką jest inklinacja ku cielesności i zainteresowanie ciałem, które jest poddawane rozkoszy bądź traumie, oglądowi lub osądzeniu – np. jako komponent etnicznej, ekonomicznej czy seksualnej różnicy (zwraca na to uwagę m.in. amerykański artysta Félix González-Torres, kiedy pisze, że „akt percepcji jest zawsze odmienny ze względu na płeć, rasę, klasę i orientację seksualną"[198]). W każdym jednak przypadku podmiot zaczyna sympatyzować i utożsamiać się z jakąś narracją polityczną, estetyczną, fundamentalistyczną bądź traumatyczną, jakkolwiek z racji wpisanej weń przechodniości i przygodności będzie jednocześnie pozostawał heterogeniczny i hybrydyczny. Opcja ta jest relacjonowana dziś przez antropologów jako nowe „przemodelowanie Ja", co James Clifford w swej książce *Kłopoty z kulturą*[199] definiuje jako koncept „etnograficznego kształtowania 'ja'". Nieco inaczej formułował to Barthes, który konstatował nową samoświadomość podmiotu, który „powraca [...] nie jako złudzenie, lecz jako *fikcja*", przy czym jest to właśnie „fikcyjna tożsamość"[200].

W konsekwencji redefiniowania pola podmiotowości artyści dzisiaj, podobnie jak antropolodzy, opowiadają się za dwoma przeciwstawnymi

196 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 10.

197 Liczne tego przykłady znajdujemy m.in. u Gerharda Richtera (*October 18, 1977*, 1988), Sherrie Levine (*Melt Down, After Yves Klein*, 1991) czy u Yasumasy Morimury – *Self-Portrait – After...* (*Greta Garbo, Marilyn Monroe, Sylvia Kristel, Brigitte Bardot, Liza Minelli, Audrey Hepburn*, 1996).

198 Cyt. za: *Félix González-Torres*, red. J. Ault, Nowy Jork, 2006, s. 150.

199 J. Clifford, *Problemy z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

200 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 80.

modelami, które – jak zauważa Hal Foster – dominują „z jednej strony w dawnej ideologii tekstu i zwrotu lingwistycznego z lat sześćdziesiątych, który na nowo ukształtował to, co społeczne, jako porządek symboliczny i/lub system kultury i zaawansowanego «znikania człowieka», «śmierci autora» i tak dalej; z drugiej – w dochodzących dziś do głosu tęsknotach za referentem, w zwrocie do kontekstu i tożsamości, który sprzeciwia się staremu paradygmatowi tekstu i krytyce podmiotu. Zwracając się w stronę podzielonego dyskursu antropologii, artyści i krytycy mogą w magiczny niemal sposób poradzić sobie z niezbornością tych modeli: zakładają maskę semiologa kultury i badacza terenowego, zbierającego informacje o kontekście, potępiają teorię krytyczną i zarazem się nią posługują, relatywizują podmiot i zarazem stawiają go na powrót w centrum”[201].

W tej nowej i dość niecodziennej dla podmiotu sytuacji, aby nie ugrzęznąć doszczętnie w (hiper)tekstach i mikro-gettach postindustrialnych bądź wirtualnych społeczności, z czysto pragmatycznych choćby powodów, ma rację Nicolas Bourriaud, kiedy podkreśla, że ponownie „najpilniejszą kwestią okazuje się nie emancypacja jednostki, lecz międzyludzka komunikacja i wyzwolenie relacyjnego wymiaru egzystencji”[202].

4. Polifonia luster i interfejsów, czyli Ja w świecie post-biologicznym

Kiedy w latach 60. ubiegłego wieku Marshall McLuhan entuzjastycznie obwieszczał, że świat wkroczył w fazę powiązanej siecią komunikacji multimedialnej „globalnej wioski”, teza ta nie była odosobnioną intelektualną fanaberią. Zarysowana perspektywa nowości i nowoczesności nie przysłoniła jednak obaw, że zapośredniczane w mediach relacje międzyludzkie mogą stać się przyczynkiem do alienacji i budzić egzystencjalny niepokój, sam zaś pęd ku globalizacji powodować kulturową pluralizację, która nie przez wszystkich jest mile widziana. Przyspieszenie tempa rozwoju technologicznego i towarzyszące mu zerwanie idei ciągłości oraz wektorowo interpretowanej historii spowodowało – opisane przez Alvina Tofflera w *Szoku przyszłości* (1970)[203] – zjawisko alienacji, frustracji i przyszłościowego wstrząsu. Szybko bowiem okazało się, że konstytuowanie tożsamości odbywa się nie tylko w relacji do Innego, ale coraz większą rolę w tym procesie odgrywają nowe media i – co najbardziej wydawało się zaskakujące – niemały udział przypada w tym zakresie… interfejsowi.

201 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 217.

202 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 94.

203 Zob. A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. W. Osiatyński, E. Grabczak-Ryszka, E. Woydyłło, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Problematyka technicznego „złącza" i „koniunkcji", jakkolwiek pozornie jest determinowana jedynie przez technologię komputerową i jej zmieniające się na naszych oczach aplikacje, w istocie wykracza jednak poza interakcję cyfrowego kodu i aparatu zmysłowego człowieka. Nikt już chyba obecnie nie wątpi w to, że nie mniej istotnym elementem tego kompleksu jest całokształt kultury i olbrzymie spektrum wygenerowanych w jej obrębie języków, które są komponentami szerszego systemu władzy i wiedzy. On właśnie, niczym Matrix, swymi niewidzialnymi, rizomatycznymi „mackami" przenika i multiplikuje się w przestrzeni komunikacji; jest to zarazem – jak pisze Agata Araszkiewicz – „matryca kodowania naszej wiedzy o świecie i porządkowania sądów, układów odniesienia, wokół którego konstruuje się nasza podmiotowość, tożsamość, afektywność, sposób organizacji naszych państw i społeczeństw. To także arbitralny sposób oznaczania, wykluczania i tłumienia"[204]. Dlatego też nie może nikogo dziwić, iż coraz większej wagi nabiera znaczenie interfejsu. Można wręcz powiedzieć, że to, co kiedyś lekceważąco definiowano jako „styk" człowieka i urządzenia, jest dziś interaktywnym lustrem o wielopoziomowych funkcjach i strukturach. W tym swoistym palimpseście odbywa się permanentny proces remiksowania ikon, negocjowania znaczeń i nawigacji podmiotów. Ów dynamiczny aspekt funkcjonowania interfejsu sprawia, że trudno mówić o istnieniu jego paradygmatu, mimo że cechami dystynktywnymi są tutaj: kolażowość, interaktywność i procesualna natura. Ponieważ jednak atrybuty te konotują niejednorodność, płynność oraz zmienność, pojęcie interfejsu staje się jeszcze bardziej nieprzezroczyste i mobilne znaczeniowo.

Historię tak rozumianego inter – i hipersystemu można w tym kontekście postrzegać jako meandryczne dzieje uczynienia widzialnymi rzeczy i form (nie)widzialnych. To jednocześnie system sprzęgający w swej gramatyce nadawcę oraz medium, przy czym sieć ich wzajemnych relacji zasadza się na prawach wzajemnej i zazwyczaj pasożytniczej erozji. Jej obraz oraz algorytm jest uzależniony od tożsamości podmiotu(ów) oraz obrazu(ów) tego, co wizualizowane. Perturbację i uwikłanie to opisuje w swojej ostatniej książce Félix Guattari, który definiuje podmiotowość naszych czasów, jako „zespół warunków, które umożliwiają ukształtowanie się indywidualnych i/lub zbiorowych instancji jako autoreferencyjnych, egzystencjalnych Terytoriów, znajdujących się w sąsiedztwie lub wytyczających granice relacji z inną podmiotowością"[205]. Zatem istotą takiej podmiotowości – według autora *Chaosmosis* – byłaby interakcja,

204 A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, dz. cyt., s. 7.

205 F. Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, Power Publications, Sydney 1995, s. 8–9.

zachodząca pomiędzy podmiotem a zewnętrznymi czynnikami (ludzkimi bądź nieludzkimi), z którymi podczas wędrówki styka się on na granicy czy też w obrębie innych terytoriów.

Poza tak rozumianą aktualizującą się w naszym życiu relacyjnością równie istotny wydaje się potencjał genealogiczny, do którego odwołuje się jednostka i z nim utożsamia bądź go odrzuca czy redefiniuje. Aspekt ten – rzecz oczywista – stał się dziś asumptem do powstania wielu artystycznych realizacji. W powstającym w latach 1995–1997 cyklu fotoinstalacji Zuzanny Janin pt. *Idź za mną, zmień mnie, już czas* (*Bez tytułu / Plecy*, *Brzuchy,* i inne) artystka wykorzystała serię fotografii wtopionych w folie, przedstawiających ciała kobiet w wieku od jednego roku do 95 lat. W komentarzu do pracy Janin wyjaśnia: „Posłużyłam się ciałami kobiet z mojej rodziny, bo [...] sięgnęłam po przestrzeń z najbliższej otaczającej mnie rzeczywistości: przestrzeń ciała o podobnym kodzie genetycznym. Uzyskałam obraz pozwalający na obserwacje czasu przyszłego i przeszłego jednocześnie”[206].

Obiekty te, będące w istocie świadectwem poszukiwania *śladów* na rubieżach pamięci (także stanowiącej *ślad*), pozwoliły artystce urzeczywistnić ikonę, którą można by określić jako obraz ciała genealogicznego. Byłaby to zatem figura, której nie sposób nie zestawić z funkcjonującymi w obiegu kultury przedstawieniami, zwłaszcza zaś z przedklasycystycznym obrazowaniem ciała męczeńskiego. Zabiegu Janin nie należy traktować jako obrazoburstwa, gdyż dociekliwość, permanentne próby samoidentyfikacji, czynione niejednokrotnie w opozycji do już istniejących kodów, nie są rzadkością we współczesnej sztuce. Niekiedy ikonograficzne emisje poruszają się na polu już istniejących obrazowań – na przykład Bill Viola, który w pracy wideo *The Quintet of the Astonished* (2000) odwołuje się do tradycji dawnego malarstwa. Fotoinstalacje Janin nie czynią okazji do tak dosłownych porównań, jednak są bezsprzecznie osadzone „na orbicie” gry luster. W tym wszakże przypadku ikona zaproponowana przez autorkę *Idź za mną, zmień mnie, już czas* mieści się już optyce, którą Michel Foucault określił jako „zanikanie «blasku kaźni»”[207]. Od-tworzone przez nią ciała, poddane efektowi zwierciadlanemu, nabierają w pracy atrybutów *vita activa*. Porządki czasu łączą się we wspólnie obowiązującą temporalność. Dlatego też jednym z poziomów interpretacyjnych jest tutaj hipostaza teraźniejszości, w której skupiają się wszystkie wektory czasu pojmowanego komplementarnie. Pisze o tym Deleuze (chyba najwyraźniej za Nietzschem) – „Przeszłość i przyszłość nie oznaczają chwil różnych od chwili uważanej za obecną, lecz wymiary samej teraźniejszości o tyle, o ile

206 *Zuzanna Janin*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 2000, s. 102.

207 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, dz. cyt., s. 39–82.

ściąga ona chwile. Teraźniejszość nie musi siebie opuszczać, by przejść od przeszłości do przyszłości"[208].

Dzięki mechanizmowi powtarzania i różnicowania figur wyobrażeniowych uzyskana w reasumpcji pamięć genealogiczna ciała staje się przestrzenią dyskursywną i emocjonalną. Artystka testuje ją w różnych zestawach porównawczych (stopy, brzuchy, głowy), w rezultacie czego otrzymuje coś w rodzaju kodu para-genetycznego w kontekście dziedziczności oraz wizerunku para-tożsamości jako różnicującego się każdorazowo *śladu*. Ikona jest u Janin jego reprezentantem, jest ruchem znaczenia, które wpisuje się w zewnętrzność. Jest rozsunięciem w języku, przejawionym *śladem* – innymi słowy – Derridiańskim prafenomenem „pamięci" lub – używając terminologii Mieczysława Porębskiego – *faktem substancjalnym*.[209] Fotoinstalacje Janin to, rzecz oczywista, nie tylko ćwiczenia z gramatyki pamięci, jej kameralne repetycje w ramach bardzo osobistego w końcu obrazowania, ale to także namysł nad „prawdziwością" prawdy czy źródeł, z których czerpie się fenomenologiczne uwikłanie zastosowanych przez artystkę ikon.

Na figurę tożsamości – podobnie jak na obraz obrazu – składa się zatem polifoniczna genealogia podmiotu(ów), aktualny kontekst oraz potencjał, które w efekcie ich sprzężenia zostają poddane konfrontacji, negocjacjom, szumom, deformacjom i/lub wyostrzeniom. Co interesujące – w sztuce (a szczególnie w sztuce interaktywnej) proces ten pozyskuje większą dynamikę oraz czytelność, ponieważ – jak pisze Ryszard Kluszczyński – „Subiektywna jaźń może bez trudu zostać odzwierciedlona w zobiektywizowanym Ja, które z kolei przeistacza się w «znaczącego Innego» (*Signifiant Other*) dostarczanego przez interaktywne dzieła sztuki. Doświadczamy dzisiaj szybko postępującego procesu fragmentaryzacji jaźni, dynamizacji i wewnętrznego zróżnicowania (pluralizacji) tożsamości. Interaktywne, intrapersonalne komunikowanie jest częścią tego procesu"[210]. Z kolei Hal Foster zwraca uwagę na towarzyszące temu rozszczepienia podmiotu, „które pojawiają się dziś z nową intensywnością: rozszczepienie czasoprzestrzenne, paradoks bliskości przez mediatyzację; moralne rozszczepienie, paradoks obrzydzenia podszytego fascynacją lub sympatii podszytej obrzydzeniem; a także rozszczepienie obrazu ciała, ekstaza rozproszenia, któremu przeciwdziała zbroja, lub fantazja odcieleśnienia, którą rozprasza abiekcja. Jeśli w ogóle można mówić

208 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*., dz. cyt., s.118.

209 Por. M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 70.

210 R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 120.

o postmodernistycznym podmiocie, to tworzy się on i rozpada w efekcie takich właśnie rozszczepień”[211].

Nietrudno odnaleźć w sztukach wizualnych zilustrowanie tych tez, gdyż rozszczepienie, rozproszenie i ucieleśnianie odcieleśnienia są dystynktywne dla praktyk artystycznych przełomu milenium. Japońska artystka multimedialna, Mariko Mori, począwszy od swego debiutu zmienia role i kostiumy, które pochodzą ze świata mangi, filmów science-fiction, mody i czasopism dla nastolatek. W pięciokanałowym wideo *Link of the moon* (1996) Mori wcieliła się w postać „Miko no Inori” (jap. Modląca się szamanka), która – ubrana w cyberfuturystyczny kombinezon ze szklaną kulą – śpiewała dla turystów przemieszczających się po hali lotniska Kansai w Osace. W innych akcjach artystka serwowała tradycyjnie parzoną herbatę przechodniom na ulicach Tokio i Nowego Jorku.

Bardziej bliski realiom współczesności *image* prezentuje szwajcarska artystka, Pipilotti Rist, której większość dzieł wideo odnosi się do problemów tożsamościowych człowieka zachodniej kultury. Rist wykorzystuje w nich estetykę mass-mediów (*Yoghurt On Skin – Velvet On TV*, 2009), często sięga do gatunku teledysku, ale zawarte w jej pracach (niejednokrotnie bardzo osobiste czy wręcz ekshibicjonistyczne) przesłanie jest efektem podważania społecznego postrzegania płci, cielesności, seksualności czy poprawności politycznej. Balansując między naturą a technologią, artystka ujawnia zarazem płynność ich granic, co sprawia, że mogą stać się równorzędnie i sztuczne i zmysłowe (*Selfless In the Bath of Lava*, 1994).

Prace Pipilotti Rist są zarazem niezwykle symptomatyczne dla kultury, która poddała się przerostowi estetyzacji otaczającej rzeczywistości. Ze zjawiskiem tym mamy właściwie do czynienia od przełomu lat 80. i 90. i dotyczy ono sfery widzialności stopniowo coraz bardziej zdominowanej przez rozrywkę oraz permanentnie matrycowane klisze estetycznego piękna. Zajmujący się tym problemem Wolfgang Welsch w swoich pismach wyodrębnił dwa poziomy estetyzacji rzeczywistości. Pierwszy z nich – określany przezeń jako „powierzchowny” – dotyczy sfery przyjemności i „używania bez granic”. Drugi natomiast Welsch nazywa „głęboką estetyzacją”, która przenika fundament całej kultury i odnosi się do trzech obszarów: „rzeczywistości materialnej – w następstwie rozwoju nowych technologii materiałowych”, „rzeczywistości społecznej – w następstwie jej zapośredniczenia medialnego” oraz „rzeczywistości podmiotowej – w konsekwencji zastępowania standardów moralnych przez autostylizację”[212]. W rezultacie uruchomienia tych procesów rzeczywi-

211 H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 262.

212 W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Wydawnictwo Universitas, Kraków. 2005, s. 35–42.

stość – pisze Welsch – „w coraz większym stopniu staje się sprawą estetyczną – [...] w sensie wirtualności i modelowalności”[213], zaś nową figurą tożsamościową staje się *homo aestheticus*. Jednocześnie – trzeba zaznaczyć – paradoks całej sytuacji polega na tym, iż tak rozumiana totalizacja estetyzacji w rzeczywistości wywołuje skutek dokładnie odwrotny, to znaczy – generuje anestyzację, która – jak dopowiada Odo Marquard – „zamiast prowadzić do »doświadczenia estetycznego« [...] wiedzie do anestetycznego rozstania się z doświadczeniem: do anestetyzacji człowieka”[214].

Przemiana „wrażliwości w brak wrażliwości – sztuki w odurzenie”[215] staje się szczególnie widoczna w świecie Internetu – na portalach społecznościowych i forach wspólnotowych, gdzie migracja wszelkich reguł oraz wartości, a – co za tym idzie – także multiplikacje, symulacje i konwersje tożsamościowe są pochodną zmian punktów widzenia i odniesienia. To zaś sprawia, że nie mogą one podlegać weryfikacji przez jeden obowiązujący etyczny paradygmat, zwłaszcza, że niejednokrotnie podmioty owe posiadają implementację technologiczną, wynikającą ze specyfiki środowiska cyfrowego. Z drugiej znów strony – jeśli uwzględnimy także wpływ i relacje ze środowiskiem nie-ludzkim (acz naturalnym) – okaże się, że i one rozregulowują podmiotowość Ja, gdyż – jak zauważa Francisco Varela – „organizmy stanowią splot wielu takich »nie umiejscowionych« tożsamości. Nikt z nas nie posiada jednej, ogólnej tożsamości, lecz wiele pomniejszych. W zależności od rodzaju relacji człowieka z otoczeniem, dostrzeżemy istnienie tożsamości komórkowej, immunologicznej, umysłowej i wielu innych”[216].

W efekcie tej reorientacji współczesny człowiek zaczyna wreszcie dostrzegać, że jest elementem większej całości, że koegzystuje i dryfuje, a nie – egzystuje (w centrum). Stąd płynie konstatacja, że „ów mocny podmiot dawnej filozofii – jak pisze Jolanta Brach-Czaina – w swej sztywności jest za ciasny i w dzisiejszych warunkach za mało pojemny dla możliwości, jakie dostrzegliśmy. Dlatego jest kwestionowany. Przypuszcza, że stary, sztywny podmiot zostaje zdemontowany nie po to, by go unicestwić, lecz powiększyć”[217].

Tak rozumiana absorpcyjność i integralność podmiotu z otoczeniem jest dość oczywista od ponad dwóch tysięcy lat dla tradycji buddyzmu, natomiast w Zachodnim dyskursie ujawnia się ona z całą mocą dopiero

213 Tamże.

214 O. Marquard, *Aesthetic i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 8.

215 Tamże, s. 17.

216 F. Varela, *Gdy pojawia się ja*, przeł. J. I M. Jannaszowie, w: *Trzecia kultura*, (red.) J. Brockman, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1996, s. 290.

217 J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa: Sic!, 2003, s. 123.

w xx w. Współcześnie proces ten możemy konstatować m.in. w figurze deleuzjańskiego kłącza czy w lekcji wyniesionej z posthumanizmu. Nie wchodząc w szczegółowe rozważania nad jej licznymi odmianami i odgałęzieniami, warto zaznaczyć za Moniką Bakke, iż „Posthumanistyczne *ja* jest po stronie nie-ludzkich innych humanizmu. Jednak liczy się tu nie totalna różnica, która nie może być przezwyciężona, ale współobecność i symbiotyczność wielu różnych ludzkich i nie-ludzkich form życia. A zatem nasza uwaga nie powinna być skupiona na groźbie zagubienia *ludzkiej natury* w kontekście biotechnologii, ale na odnalezieniu nie-ludzkiego w człowieku. Obecnie bardziej niż kiedykolwiek potrzebujemy bowiem nowej figury zwielokrotnionego *ja*, funkcjonującego w sieci powiązań z nie-*ja*"[218].

Symbiotyczna relacja z nie-ludzkim, a zatem organicznym i nie-organicznym środowiskiem, jest dzisiaj obserwowana i prowadzona w całej kulturze, co – rzecz jasna – nie pozostaje bez wpływu na realizowaną przez podmiot komunikację. Znamienny pod tym względem jest gest artysty, który nie tylko kieruje się ku „dziełu", ale także ku Innemu. Współczesna sytuacja artystyczna pozwala nam w związku z tym prześledzić ewoluowanie gestu od czystej ekspresji do interakcji i negocjacji. Ryszard Kluszczyński w ramach tej transfiguracji wyodrębnia gest semantyczny (transmisja znaczeń), gest komunikacyjny (transformacja znaczeń) i gest interaktywny (negocjacja znaczeń)[219]. Procesualność ta może oczywiście dotyczyć także pola pozaartystycznego, jakkolwiek najbardziej spektakularne egzemplifikacje znaleźć możemy w sztuce lub kinie, czego dowodzą m.in. filmy Davida Cronenberga – *Skanerzy* (*Scanners*, 1981) czy *eXistenZ* (1999) – w których bohaterowie świata przedstawionego kreują i konstytuują jeden świadomościowy i tożsamościowy system.

5. Tożsamość (sztuki) jako *koan*

Z etymologicznego punktu widzenia słowo „koan" (chiń. *kung'-an* lub *gong'an*) oznacza „dokument", „statut" lub „publiczny przypadek". Ta semantyczna formuła jest stosowana w buddyzmie czan i zen jako rodzaj ćwiczenia zadawanego przez nauczyciela uczniowi. Zazwyczaj posiada formę zagadki bądź pytania o paradoksalnej konstrukcji, przy czym nie zaleca się poszukiwania na nią odpowiedzi w sposób racjonalny oraz logiczny, lecz intuicyjny i spontaniczny. Zgodnie ze wschodnią tradycją za protoplastę koanicznej metody uważa się myśliciela, pisarza i mistrza taoizmu Czuang Tse (wł. Zhuangzi, ok. 369–286 p.n.e.), dzięki któremu

218 M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, dz. cyt., s. 84–85.

219 Zob. R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, dz. cyt., s. 122.

miała ona stopniowo spopularyzować się w Chinach, zwłaszcza w okresie dynastii Tang (VII – X w.), by później upowszechnić się także w Korei oraz Japonii.

Najprawdopodobniej jednym z pierwszych koanów było pytanie autorstwa szóstego patriarchy linii czan Hui Nenga, który zwrócił się do mnicha Mjo następującymi słowy: „Gdy twój umysł nie rozważa dualizmu dobra i zła, jakie jest twoje pierwotne oblicze przed przyjściem na świat?”[220]. Podobno odpowiedź brzmiała: „Trzy funty lnu”... Oczywiście – w przypadku koanu nie może być mowy o jednym rozwiązaniu, gdyż każdorazowa praca wyznacza innego rodzaju „ścieżkę”, wymaga innego treningu i przynosi innego typu (nie)konkluzję. Koan bowiem – podobnie jak dzieło sztuki, o czym będę pisać później – odrzuca dyktaturę sensu i stawia go w cudzysłów.

Próba odnalezienia odpowiedzi na pytanie o esencję naszej natury – o „pierwotną twarz sprzed narodzin” – ma stanowić jedynie wskazanie kierunku poszukiwań naszego „obrazu” albo też jego absolutnej substancji poza tym, co doczesne i przejściowe, poza narodzinami i poza śmiercią, a zatem także poza dualizmem dobra oraz zła. Pracując nad rozwiązaniem koanu, należy też pamiętać, iż jest on tylko metaforą, „drogowskazem”, czy – jak pisał Daisetsu Suzuki – „palcem wskazującym księżyc”[221]. Generalnie – w medytacji istotne jest wypracowanie takiego stanu umysłu, w którym nie ma już miejsca na jakiekolwiek dyskursywne i alternatywne myślenie, w którym podmiot i koan zatracają swoją przedmiotowość, bowiem – jak dowodził Hakuin (1686–1769) – „ty i koan tworzycie jedność, a ciało i umysł odchodzą”[222].

Praktyka medytacji – wbrew utartym w zachodniej kulturze przeświadczeniom – nie jest więc rodzajem namysłu i krytycznej refleksji, lecz próbą „przecięcia” myślenia i odrzucenia wszystkiego „za oraz przeciw”, jest afirmatywnym wejściem we własny umysł i utrzymywaniem go w pełnej uważności. Służy temu również wytrącenie podmiotu z jego semantycznych przyzwyczajeń, wzbudzenie wątpliwości i nieufności wobec wszelkich pewników. Innymi słowy – chodzi o zniesienie dualistycznego podziału na podmiot – przedmiot, dzięki czemu można odnaleźć niedualną naturę rzeczywistości, w której świat, jawi się nam taki, jaki jest – poza wszelkimi podziałami, poza życiem i śmiercią. Ten stan i wgląd można metaforycznie i paradoksalnie określić jako „zobaczenie własnej twarzy przed narodzeniem”. Wgląd, doświadczony przez jednostkę za

220 Cyt. za: D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992, s. 112–113.

221 Tamże, s. 113.

222 Tamże, s. 80.

pośrednictwem medytacji czy pracy nad koanem i będący w istocie czymś na kształt epifanii, afirmacji i samourzeczywistnienia, pozwala jednocześnie zrozumieć, iż koan – jak pisze Irena Rychłowska – „wskazuje na ostateczną prawdę: jej brak"[223], czego znakomitą egzemplifikacją w sztuce są m.in. takie dzieła, jak *Jedno i trzy krzesła* (1965) Josepha Kosutha, instalacja *Ogród Narcyza* Yayoi Kusamy (1966–2002), *Malarstwo na suficie* Yoko Ono (1966) czy obraz Tomasza Sikorskiego pt. *YESNO* (2011).

Z perspektywy kultury Zachodu praktyka zen może korespondować z procesem psychoanalitycznym, który w ostateczności – poprzez zakwestionowanie porządku Symbolicznego oraz Wyobrażeniowego – zmierza do dotknięcia sfery Realnego (co Lacan za Arystotelesem nazywa *tuché*). Odbywa się to na drodze uświadomienia, iż sygnalizowany przez człowieka, będącego istotą semantyczną i sensotwórczą, *brak* jest de facto *brakiem* językowym, zaś zrozumienie tej konstatacji ma prowadzić do miejsca wolnego od języka i „wiedzy absolutnej"[224]. Podobnie o terapii psychoanalitycznej pisze Žižek, który akcentuje wagę zawieszenia transcendencji Innego, ponieważ kiedy „przekraczam moją fundamentalną fantazję, celem przekraczania nie jest to, że – zamiast bycia niepokojonym przez tajemnicę pożądania odczuwanego przez Innego, tzn. przez zagadkę, czym jestem dla innych – dokonuję »upodmiotowienia« mojego własnego losu w sensie jego symbolizacji, w sensie rozpoznania siebie w symbolicznej sieci lub narracji, za którą sam jestem w pełni odpowiedzialny, lecz raczej to, że *w pełni przyjmuję skrajną przygodność mojego bycia*. Podmiot staje się »przyczyną siebie samego« w tym sensie, że nie szuka już żadnych gwarancji swego istnienia w pożądaniu odczuwanym przez kogoś innego. Pożądanie jest historyczne i upodmiotowione, zawsze i z definicji niezaspokojone, metonimiczne, przechodzi od jednego przedmiotu do innego, ponieważ w rzeczywistości nie pożądam tego, czego chcę – naprawdę pożądam bowiem trwania samego pożądania, odsunięcia na później przerażającego momentu jego zaspokojenia. [...] Zakład Lacana polega na tym, że możliwe jest *uwznioślenie* tego tępego zaspokojenia – ostatecznie właśnie o tym traktuje sztuka i religia"[225].

Praktykowanie i rozwiązywanie koanu ma zatem wiele elementów wspólnych z powoływaniem, tworzeniem i interpretowaniem dzieła artystycznego, bowiem sztuka – jak zauważyła Irena Rychłowska – przyjmując „rolę psychoanalitycznego koanu funkcjonuje jako szczególnego rodzaju

223 I. Rychłowska, *Sztuka jako psychoanalityczny koan. Dyskurs wokół współczesnej sztuki*, [w:] Dzieło sztuki jako koan, kat. wyst., (red.) T. Sikorski, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, 2009.

224 Zob. J. Lacan, *From Interpretation to the Transference*, [w:] *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Penguin Books, London 1991, s. 250.

225 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 51–52.

terapia i metoda poznania, ujawniająca ontologiczny brak, a tym samym niemożliwość uzyskania przez człowieka pełni i tożsamości ze sobą samym”[226]. Fakt, że krytycy, a także odbiorcy starają się wieloznaczność dzieła i jego miejsca niedookreślone skonkretyzować w oparciu o dostępne im narzędzia i metodologię, powoduje niejednokrotnie nieporozumienia, gdyż stanowi próbę ogarnięcia logosu dzieła i jego *raison d'être* w kategoriach czysto dyskursywnych. A przecież niemal każdy rodzaj sztuki wywodzi się w pierwszej kolejności z oniemienia bądź zdumienia, następnie z emocji oraz intuicji, które dopiero później pozyskują konceptualny wymiar. Stąd też płynie porównanie współczesnego dzieła do koanu – konstrukcji, która choć korzysta z zastanych pojęć językowych i gramatyki, w istocie odwołuje się do tego, co werbalnie i semantycznie jest niemal niekomunikowalne. Znakomicie egzemplifikują to m.in. wizualne koany Shusaku Arakawy i Madelaine H. Gins, zawarte w ich książce *The Mechanism of Meaning* (1971) czy twórczość site specific Daniela Burena, która z racji swego pustego znaczącego – jak zauważa Lyotard – „zatrzymuje myślenie”[227].

Muszę zaznaczyć, że nie jest moim celem wskazywanie tutaj na realizacje artystyczne, które w swej estetycznej bądź semiotycznej warstwie przywołują jakiekolwiek analogie ze sztuką inspirowaną buddyzmem, a zen w szczególności. Wręcz przeciwnie. Chodzi o próbę potraktowania każdej tożsamości (dzieła, medium, podmiotu) jako tożsamościowego koanu prowadzącego do jego de – i rekonstrukcji. Japoński nauczyciel zen ze szkoły rinzai Nampo Jomyo (1235–1309) nie bez słuszności konstatował, że jakkolwiek „mawiają, że jest tysiąc siedemset koanów, musimy pamiętać, iż wszystko, co widzimy i słyszymy, jest koanem”[228].

Podobne holistyczne traktowanie rzeczywistości (i) sztuki spotykamy w działalności artystów związanych z Fluxusem oraz drugą awangardą. Marcel Duchamp, indagowany wielokrotnie o przyczyny swojej wieloletniego milczenia po II wojnie światowej, w jednym z wywiadów miał powiedzieć: „Można powiedzieć, iż spędzam czas, oddychając. [...] Jestem oddychaczem. Sprawia mi to wiele radości”[229]. Strategia Duchampa – a zatem koncentrowanie się na oddychaniu i ***byciu tu i teraz*** – chociaż spełnia wszystkie postulaty medytacji zazen, nie jest praktyką odosobnioną i kontekstualnie przypisaną jednoznacznie zen. Analogiczne treści pojawiają się na przykład u Zbigniewa Libery, artysty, którego trudno posądzać

226 I. Rychłowska, *Sztuka jako psychoanalityczny koan*, dz. cyt., s. 141.

227 J.-F. Lyotard, *Co malować*, dz. cyt., s. 57.

228 A. Kozyra, *Filozofia zen*, PWN, Warszawa 2004, s.276.

229 Cyt. za: K. Berswordt-Wallrabe, *Wędkowanie w strumieniu funkcji*, [w:] *Klasycy XX wieku*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 75.

o metafizyczne predylekcje. W rozmowie z Łukaszem Gorczycą i Arturem Żmijewskim wyjaśnia on, że „skupienie i zatrzymanie potoku świadomości powoduje, że rozumiesz, że każda rzecz, która jest w tej chwili obecna w rzeczywistości, jest wyprodukowana przez ciebie. I tu jest jej źródło, a nie na zewnątrz. Rozumiesz wtedy jedność między tym, co zewnętrzne i tym, co jest tobą. Jesteś każdym dźwiękiem, wszystkim, co widzisz w danej chwili. Twoja świadomość nie odpływa. Jesteś teraz”[230].

Artystyczna artykulacja potencjału spoczywającego w ***potędze teraźniejszości***[231] pojawiła się już w sztuce wczesnego modernizmu, żeby przypomnieć obrazy Barnetta Newmana (*Teraz,* 1967), a także jego tekst *Wzniosłość jest chwilą obecną* (*The Sublime is Now*, 1948). W sztuce drugiej połowy xx w. aspekt ten jest również dystynktywny dla wielu przedsięwzięć Mariny Abramović, o czym chyba najdobitniej świadczy jej zrealizowany w nowojorskiej MoMA projekt pt. *Artystka jest obecna* (2010). W jego ramach Abramović przesiedziała nieruchomo na krześle w galerii dokładnie trzy miesiące (przez 786 godzin). Naprzeciwko artystki, za przeciwległą stroną stołu znajdowało się puste krzesło, na którym siadali widzowie ustawieni w długie kolejki. Mogli zasiadać na kilka minut, chociaż niektórzy spędzali tam parę godzin. Zawsze w milczeniu. Wśród odwiedzających znaleźli się dziennikarze, krytycy sztuki, celebryci, bezrobotni i nielegalni emigranci; ludzie różnych płci, ras, wieku, profesji, a pośród nich m.in. Ulay, były wieloletni partner artystki.

Uwidaczniający się w podobnych realizacjach artystycznych (a także niekiedy podczas medytacji) aspekt nudy jest czystą iluzją Zachodniego umysłu, który – przypomnijmy – jest wychowany na estetyce telewizji. Zwracał na to uwagę John Cage w swoim wykładzie pod nader symptomatycznym tytułem *Lecture on Nothing* (*Wykład o niczym*, 1949): „Jeśli czujesz się czymś znudzony po dwóch minutach, spróbuj robić to przez cztery minuty. Jeśli nadal cię to nudzi, rób to przez osiem, szesnaście, trzydzieści dwie i więcej minut. W końcu zobaczysz, że wcale nie jest to nudne, a wręcz przeciwnie – bardzo ciekawe”[232]. Analogiczne tego przykłady możemy znaleźć w twórczości filmowej Andy’ego Warhola (m.in. w ***Sleep*** mamy wielogodzinny obraz śpiącego mężczyzny).

Wpływ buddyzmu zen na twórczość i filozofię Johna Cage’a jest estetyczny, strukturalny i konceptualny, stąd obecność w jego spuściźnie

230 *Artysta nie może być odpowiedzialny*. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, w: Drżące ciała, dz. cyt., s. 256.

231 Więcej na ten temat w książce Eckharta Tolle, [w:] tegoż, *Potęga teraźniejszości*, przeł. M. Kłobukowski, Wydawnictwo A, Kraków 2003.

232 J. Cage, *Nieoznaczoność (Indeterminacy)*, przeł.. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 247; a także np. wypowiedź z filmu *I have nothing to say and I’m saying it*, VHS, wyd. „Kultur”, 1990.

takich pojęć, schematów i form, jak pustka, cisza, paradoks, alogiczność, pytanie. Jednocześnie artysta ten, mimo że sam czynnie zajmował się pisaniem oraz działalnością wykładową, niezwykle doceniał wagę komunikacji pozawerbalnej. W eseju o przyszłości muzyki napisał był, iż „rodzi się myśl, że potrzebujemy społeczeństwa, w którym komunikowanie się nie jest praktykowane, w którym słowa są nonsensowne, jak ma to miejsce między kochankami, w którym słowa stają się tym, czym kiedyś pierwotnie były: gwiazdami i całą resztą środowiska naturalnego”[233].

Postawa i strategia Cage'a opierała się na nonkonformizmie i spontaniczności. Dobieranie mediów nie miało u niego charakteru metodycznego i nie wynikało z biografii czy też wcześniejszej edukacji. Podobne stanowisko prezentowali m.in. Joseph Beuys oraz Nam June Paik. Mimo że ten ostatni posiadał klasyczne wykształcenie muzyczne, większość jego dzieł mieściła się w obrębie sztuki wideo, instalacji bądź performansu. Sam Paik w jednym z wywiadów nie zostawił pod tym względem złudzeń i przyznał: „Mówiąc szczerze, nie mam zasad. Wybieram po prostu tę drogę, która akurat jest pusta”[234]. Stąd bez wątpienia słuszność ma Natalia LL, kiedy pisze, że w niektórych sytuacjach „Gest artysty może być energetycznym śladem na płótnie, może ujawnić się w kompozycji rzeźbiarskiej, ale może być także śladem ptaka w powietrzu, ryby w wodzie czy węża na kamieniu”[235].

Tym tropem podąża również Alicja Kępińska, przywracająca do dyskursu „nie-rozumienie”, które sytuuje się najwyraźniej w strefie tego, co Foucault określał jako „nie-rozum”. Autorka zwraca uwagę na wykluczone z kulturowego obiegu kategorie wahania, niepewności, jednoczesnych akceptacji i odrzuceń[236]. Podobnie postrzega to Hans-Georg Gadamer, kiedy zauważa, że „są sytuacje, o których możemy wręcz powiedzieć, że oto odebrało nam mowę. [...] A więc jeśli coś odbiera nam mowę, to stanowi już pewien rodzaj mowy, i to taki, który nie jest końcem, lecz początkiem wypowiedzi. [...] Zdumienie i zdziwienie, blokada rozumienia – wszystko to umożliwia rozwój i pogłębienie poznania”[237].

Alicja Kępińska rozważa też w swojej książce, czy nie możemy się opowiedzieć „przeciw zasadzie klasyfikacji zjawisk, ale także przeciw zasadzie sądzenia, tak jak Susan Sontag wystąpiła w latach siedemdziesiątych

233 J. Cage, *The Future of Music*, [w:] tegoż, *Empty Words*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979, s. 184.

234 Cyt. za: L. Movin, *Mistrz zen sztuki wideo: między minimalizmem a przesadą*, [w:] *Nam June Paik*. Driving Media z serii: „Widok. Wro media art reader” 2009 nr 2, s. 53.

235 Natalia LL, *Luźna przestrzeń*, [w:] tejże, Teksty, s. 101–102.

236 Zob. A Kępińska, *Energie sztuki*, s. 13.

237 H.G. Gadamer, *Język i rozumienie*, Wydawnictwo Aletheia, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 6–7.

»przeciw interpretacji«?", i wreszcie przypomina za Charlesem Newmanem o tak zwanej „recepcji nieosądzającej", która – jak się wydaje – może zostać zastosowana w kontekście tożsamości i dzieła i podmiotu. Z kolei Derrida pisze wprost, że „aporia nie jest złem, ani też po prostu sprzecznością, logiczną trudnością. Jest ona warunkiem doświadczenia"[238].

W nawiązaniu do artystycznej podmiotowości należy na końcu dodać, iż można ją rozpatrywać nie tylko w dwubiegunowej relacji »artysta – odbiorca«, co powoduje uprzedmiotowienie jej uczestników, ale – jak mówił Beuys – być może powinni oni „stać się w pewnym sensie tożsami. Wtedy możliwe będzie utożsamienie ze zmysłami. Ludzie zaczną sobie uświadamiać, że twórczość nie jest tylko spędzaniem czasu wolnego, ale stanowi jeden z poziomów ich własnego jestestwa i że poziomy te są zróżnicowane; myślenie jest ustrukturowane; intelekt zajmuje najniższy poziom, najwyższy natomiast intuicja, natchnienie i wyobraźnia"[239].

6. *Zarówno to, jak i to* – tożsamość jako forma i pustka

Człowiek od swych prehistorycznych początków poszukuje adekwatnej formy i klarownej platformy komunikacyjnej dla przedstawienia tego, co się wydarza i przeobraża w jego rzeczywistości, którą konstytuuje świat materialny oraz duchowy. Można nawet przyjąć, że istotną częścią naszej kulturowej historii jest permanentna kwerenda i penetracja potencjalnych mediów. Do klasyki tego gatunku przeszła opowieść z początków v w. p.n.e. o konkursie malarskim, w jakim uczestniczyli dwaj greccy mistrzowie malarstwa – Zeuksis i Parrasjos – których dzieła znamy jedynie z replik bądź opisów. Pierwszy z nich był cenionym iluzjonistą i do perfekcji opanował operowanie światłocieniem, drugi zaś to wybitny reprezentant linearyzmu i analizy psychologicznej. Zeuksis, co warto dodać, jakkolwiek z racji preferowania iluzjonizmu mógł potencjalnie znajdować się w ogniu Platońskiej krytyki mimesis, stawał w szranki publicznych konkursów malarskich. Anegdota mówi, że podczas jednego z nich, kiedy jego przeciwnikiem był Parrasjos, Zeuksis namalował *Chłopca z winogronami*. Obraz tak iluzjonistycznie miał oddawać formę winogron, że podobno zleciały się ptaki, które chciały zdziobywać soczyste owoce. Z kolei Parrasjos ograniczył się do namalowania na obrazie zasłony, na widok której Zeuksis mimowolnie zapytał autora – co się za nią kryje…? Ta mityczna opowieść niejako otwiera lub uzmysławia dwa nurty artystycznej referencji – mimesis oraz metaforę, które staną się dystynktywne dla całej Zachodniej

238 Rozmowa Jacques'a Derridy z Kamilą Drecką w programie telewizyjnym, cyt. za: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 544.

239 S. Morgan, *Wywiad z Josephem Beuysem*, [w:] tegoż, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, dz. cyt., s. 119.

sztuki. Interesującą kontrpropozycją tej estetycznej narracji jest pojedynek malarzy opisany przez sufickiego mistyka Al-Ghazali, który przytaczam za Orhanem Pamukiem: „pewien władca [...] ogłosił konkurs malarski. W szranki mieli stanąć mistrzowie pędzla z Chin i z krain położonych bardziej na zachód. [Władca] postanowił poddać obie strony próbie. Aby móc porównać dzieła, dał artystom do dyspozycji komnatę, a w niej dwie przeciwległe ściany. Pomieszczenie przedzielono zasłoną, by malarze podczas pracy nie widzieli się nawzajem. Zachodni artyści, wyciągnąwszy swe pędzle i farby, od razu przystąpili do malowania. Chińczycy zaś oświadczyli, że najpierw muszą przygotować podłoże, dlatego zaczęli od czyszczenia i wygładzenia powierzchni muru. Prace trwały długie miesiące. Po jednej stronie ścianę pokryły barwne malowidła, po drugiej stronie stała się gładka i błyszcząca jak lustro. Gdy wyznaczony czas minął, rozsunięto zasłonę. Sułtan najpierw obejrzał dzieło artystów z zachodu i zachwycił się nim – było rzeczywiście przepiękne. A gdy spojrzał na przeciwległą ścianę, przy której pracowali Chińczycy, dostrzegł na niej lustrzane odbicie cudownego obrazu. Sułtan przyznał nagrodę chińskim mistrzom”[240].

Realizacja tkwiącej w nas potrzeby przeglądania się w zwierciadle (obrazu) jest poniekąd dość utopijnym projektem, bo przecież świat w istocie jest niereprezentowalny, a wszelkie próby jego artykulacji i ewokacji są samozwrotne i zawsze pozostawiają niedosyt. Dlatego nie może dziwić radykalne stanowisko Nietzschego, kiedy ten w *Wiedzy radosnej* ogłasza, że „Nie ma dla nas żadnej ‘rzeczywistości’”[241]. Jednak nie potrafimy przecież żyć w jej obrębie bez pragnień i bez luster, co staje się przyczyną kolejnych ekscytacji oraz rozczarowań. Według buddyjskiej tradycji filozoficznej człowiek cierpi, ponieważ otrzymuje to, czego nie pragnie i nie dostaje tego, czego pożąda, a także traci to, czego pragnie i utrzymuje to, czego nie potrzebuje. Mimo absurdalności tej sytuacji pozostaje w nas uparta potrzeba konstruowania znaczeń i artykułowania towarzyszących im emocji. Ich kulturowe praktykowanie jest bowiem, jak zauważył kiedyś Derrida, jednocześnie „chorobą” i „lekarstwem”. Artyści proklamują i powołują w tym celu rozmaite idee i artefakty, zaś odbiorca usiłuje je interpretować i nadawać im nowy sens, nie bacząc na ich efemeryczny i dynamiczny status, co jest reperkusją szerszego zjawiska, jakim jest Zachodni kryzys tożsamościowy. Ten ostatni bowiem ujawnia się dziś w obrębie większości płaszczyzn życia społecznego, choć można domniemywać, że jest on reperkusją ogólnej kulturowej dezorientacji, w jakiej znalazła się współczesna cywilizacja. Być może – jak sugeruje Lyotard – koegzystujemy „teraz

240 O. Pamuk, *Zaskoczenie* Şirin, [w:] tegoż, *Inne kolory*, przeł. A. Sulimowicz, WL, Kraków 2012, s. 424–425.

241 F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003, s. 67.

w czasoprzestrzeni, w której nie ma już tożsamości, są tylko transformacje”[242]. Tak czy inaczej – efekt zachwiania i podważenia tożsamości znalazł swoją egzemplifikację w bankructwie klasycznej ontologii, która nie daje już nikomu metafizycznych gwarancji ani pewności „zakotwiczenia”. Tożsamości współistnieją bowiem w świecie permanentnego dryfowania, zmienności i procesualności zjawisk. Są (tylko i aż) prowizorycznym narzędziem (auto)poznania.

Mimo że proces ten sytuuje się w tak zwanej późnej i fluktuującej nowoczesności[243], nie możemy zapominać, że świat płynności i koncepcja iluzoryczności Tego Samego nie są w europejskim kręgu kulturowym niczym nowym. Podobne koncepcje towarzyszyły naszej kulturze począwszy od czasów platońskiej alegorii jaskini[244] czy heraklitejskiej idei *panta rhei*[245]. Z kolei na Dalekim Wschodzie od blisko dwóch i pół tysiąca lat istnieje tradycja buddyjskich sutr, których domniemany autor, Budda Siakjamuni, a za nim jego liczni komentatorzy w sposób zdecydowanie bardziej radykalny i komplementarny artykułują nietrwałość i współzależność rzeczy, podmiotów oraz idei. Co więcej – w buddyjskiej doktrynie, podobnie jak ma to miejsce w pismach Wittgensteina czy Derridy, poza dekonstrukcją ontologii, pojawia się również niezwykle mocna krytyka językowego opisu świata. Język bowiem i związana z nią sfera kulturowych sensów są determinantami zarówno naszego postrzegania jak i niepostrzegania rzeczy, które – jak pisze Baudrillard – „są nam dane jedynie za pośrednictwem naszej zdolności przedstawiania”[246] i dlatego „pomieszanie świata z zasadą rzeczywistości zasłania nam świat taki, jaki on jest”[247].

Chodzi zatem o zasadę tożsamości i utożsamiania, które dla jednostki – wkrótce po narodzinach – stają się nieodłącznymi, choć wtórnie przypisanymi, elementami i „procedurami” bycia *ego*. Decydujące są w nich pragnienie i pożądanie, bowiem – jak zauważa Nudan Dordże, mistrz tantry i dzogczen – „zarówno to, co istnieje, jak i to, co nie istnieje, jest przedmiotem lgnięcia. Ponieważ uwikłałeś się w identyfikowanie się z «ja», doświadczasz «ja», które lgnie”[248].

242 J.F. Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York, 1988, s. 31

243 Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

244 Zob. Platon, *Państwo*, dz. cyt., t. 1, ks. 7, s. 220.

245 Zob. K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 59.

246 J. Baudrillard, *Pakt jasności*, dz. cyt., s.29

247 Tamże, s. 26

248 Nudan Dordże, cyt. za: J. Low, *Być tu i teraz*, przeł. J. Janiszewska-Rain, Wydawnictwo A, Kraków 2005, s. 100.

Konstruowanie Ja i własnej tożsamości, jako rzekomo trwałych konstruktów, jest – według buddyzmu – generowaniem iluzorycznej świadomości i sankcjonowaniem jej jako niezależnego i oddzielnego bytu. Ta dualistyczna perspektywa sprawia, że każda jednostka egzystuje w świecie biegunowym i dialektycznym, postrzegając samą siebie „jako obiekt istniejący zewnętrznie, co prowadzi do sformułowania pierwszego pojęcia 'nie-ja'. Zaczynamy tworzyć relację z tak zwanym zewnętrznym światem"[249].

Wspomniana zależność prowadzi jednak do kolejnego uwikłania *ego*, ponieważ – jak konkluduje Nudan Dordże – „wraz z rozwojem pojęć «ja» i «moje» w strumieniu [...] świadomości w rezultacie powstaje przywiązanie i awersja, tworząc samsaryczną aktywność bolesnych pięciu trucizn: głupoty, awersji, przywiązania, dumy i zazdrości"[250]. One z kolei stają się przyczyną kolejnych stanów iluzorycznych, są bowiem efektem poczucia braku, odrzucenia bądź niepewności („chcę tego", „nie chcę tego" i „nie wiem, czego chcę"). To – rzecz oczywista – jeszcze bardziej powiększa dyskomfort jednostki, która żyje w świecie kultury jako źródła cierpień i ograniczeń.

Buddyjska interpretacja *ego* wskazuje zatem na model psychiczny będący reperkusją skutków i przyczyn negatywnego oddziaływania tak zwanych „trucizn umysłu". W tym kontekście tożsamość ludzką można postrzegać jako arbitralną konwencję oraz iluzję, zbudowaną w oparciu o indywidualną historię, która datuje się od momentu dokonania pierwszych indywidualnych wyborów. Wszystkie uprzednie działania i wydarzenia w całokształcie życia psychicznego zostają w dyskursie tożsamościowym poddane esencjonalizacji i wyabstrahowaniu od teraźniejszości i sfery *tu i teraz*. „To bowiem, kim jestem, wydaje się wielce ulotne i nieuchwytne, podczas gdy to, kim byłem, jest ustalone i nieodwołalne. Przeszłość jest solidną podstawą do prognozowania, kim będę w przyszłości; dochodzi więc do tego, że jestem utożsamiany przede wszystkim z tym, co już nie istnieje, a nie z tym, co jest obecnie!"[251].

Buddyjska koncepcja jaźni i tożsamości akcentuje z wielką mocą zakres przypadłości emocjonalnych oraz przyległości mentalnych, które stają się udziałem *ego* w przeciągu całego życia człowieka. I jednocześnie – co fundamentalne – tradycja sutr dezawuuje i dekonstruuje ontologiczny status oraz kondycję tak rozumianej egzystencji. Albowiem – jak komentuje mistrz szkoły zen sōtō Shunryu Suzuki – „ponieważ każde istnienie bezustannie się zmienia, nie istnieje więc żadna trwała jaźń. W istocie

249 Czogiam Trungpa, *Wolność od duchowego materializmu*, przeł. K. Bazarnik, Wydawnictwo Mudra, Kraków 2000, s. 114.

250 Nudan Dordże, dz. cyt., s. 100.

251 A. W. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997, s. 25.

własna natura każdego istnienia bezustannie się zmienia, nie istnieje żadna trwała jaźń. W istocie własna natura każdego istnienia nie jest niczym innym jak samą przemianą, własną naturą całego istnienia”[252].

Powyższa konkluzja sprawia oczywiście, że człowiek nie może czuć się zbyt komfortowo w świecie, w którym nie posiada żadnego stabilnego oparcia, zaś „wyrazy i pojęcia – jak pisał Nietzsche – uwodzą nas wciąż jeszcze tak, że wyobrażamy sobie rzeczy prościej niż są, oddzielnie, niepodzielnie, każdą istniejącą samą przez się”[253]. Efektem takiego „odklejenia” rzeczy od pojęć jest m.in. dysfunkcjonalność wszelkich opisów rzeczywistości, w tym naszej tożsamości, która jest projektowana – dodajmy za Wittgensteinem – jako „jedynie cień rzucany przez gramatykę”[254], gdyż najzwyczajniej – jak puentuje Rorty – „ludzka jaźń powstaje w procesie użytkowania słownika”[255].

Z punktu widzenia buddyzmu niezwykle istotne jest, aby nie tylko postrzec funkcje i limity języka (oraz medium), ale również dostrzec ich rolę w naszym codziennym życiu, które „jest jak film wyświetlany na dużym ekranie. Większość ludzi jest zainteresowana obrazami, nie zdając sobie sprawy z istnienia ekranu”[256]. Ten ostatni – zgodnie z osądem Suzukiego – jest rodzajem odbitego lustra, którego pierwowzoru należy szukać w mechanizmach reprezentacji ludzkiego umysłu. Zaprzątnięty kreowaniem i reprodukowaniem myśli, idei czy obrazów, umysł przysłania nam świat taki, jaki jest, i stwarza złudne tożsamości. Bardzo trafnie ilustruje to koreański nauczyciel szkoły zen Seung Sahn, który przytaczając kartezjuszowskie *cogito ergo sum*, konkluduje: „w tym punkcie zaczyna się filozofia. Jednak kiedy nie myślisz, to co wtedy? W tym punkcie zaczyna się praktyka zen”[257]. I stąd też nie mogą już dziwić przewrotne słowa pierwszego japońskiego patriarchy zen Zenji Dōgena, który miał kiedyś przyznać, że „poznawanie buddyzmu jest poznawaniem siebie. Poznawanie siebie jest zapominaniem o sobie”[258].

252 S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski i A. Sobota, 2010, s. 92.

253 F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, [1880], przeł. K. Drzewiecki, Mortkowicz, Warszawa 1910, s. 230.

254 P.M.S. Hacker, *Metafizyka jako cień gramatyki* [w:] A. Chmielewski, A. Orzechowski [red.], *Metafizyka jako cień gramatyki. Późna filozofia Ludwiga Wittgensteina. Wybór tekstów,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 49.

255 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, dz. cyt., s. 26.

256 S. Suzuki, *Nie zawsze tak*, przeł. M. Motak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003, s. 62.

257 S. Sahn, *Kompas zen*, przeł. R. Bączyk, Wyd. Szkoła Zen Kwan Um, Warszawa 2005, s. 215.

258 Zenji Dōgen, cyt. za: S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, dz. cyt., s. 71.

Warto jeszcze raz przypomnieć, że podobne postulaty – śmierci, braku źródła, nieobecności bądź fantasmagorii podmiotu – wręcz nagminnie pojawiają się w drugiej połowie XX w. w pismach Barthes'a, Foucaulta, Derridy, Deleuze'a czy Baudrillarda. Sam autor *Imperium znaku* pisze wprost o „wykrwawieniu się podmiotu w mowie"[259] i zarzuceniu „referencjalnego alibi" na rzecz czasownika, „który nie miałby ani podmiotu, ani dopełnienia, a byłby przy tym czasownikiem przechodnim, jak np. akt poznawczy bez podmiotu poznającego i bez podmiotu poznawanego [...]. To właśnie tego typu wyobrażenie potrzebne jest nam w obliczu indyjskiego *dhyana*, będącego źródłem chińskiego *czan* czy japońskiego *zen*, których nie można oczywiście tłumaczyć przez *medytację*, nie sprowadzając ich tym samym do podmiotu i boga"[260].

W tej sytuacji – w przeciwieństwie do językowej komunikacji – nieoczekiwanie urasta ranga aktu *widzenia*. Nauczyciel tybetańskiej linii bon dzogczen Tenzin Wangyal Rinpocze pisze wprost, że „oczy są bramą mądrości"[261]. Co zaskakujące – podobną tezę o prymacie *widzenia* nad tożsamością stawia Baudrillard, kiedy eksponuje siłę obrazu i obrazowania, dowodząc, że „obraz dotyka nas w sposób bezpośredni i natychmiastowy, poza przedstawieniem – w obszarze intuicji, percepcji"[262]. Podobne tropy sygnalizuje W. J. T. Mitchell w kontekście tak zwanego zwrotu piktorialnego[263]. Pozostaje wobec tego otwarte pytanie, czy 'obraz' wieńczy (i zaczyna) dzieło...?

Wszystko, co ma miejsce w sztuce, odbywa się w domenie relacji między formą a pustką, one bowiem – jak pisze Ewa Rewers – „są możliwością i koniecznością zarazem wyłonienia się przedmiotów i pojęć, które szukają swojego miejsca pomiędzy niewypowiedzianym, niewidzialnym, niepojętym (pustką) a tym, ku czemu się ono zwraca (forma), by przedstawić się, by pojawić się w zmysłowej percepcji i świadomości współczesnych"[264].

Świat przedstawienia, a zatem to, co w sztuce reprezentowane, jest śladem i wariacją na temat tego, co niegdyś wyłoniło się w umyśle artysty jako figura wyobraźni i koncept dzieła. Dlatego można powiedzieć, że droga, jaką pokonuje idea, zanim zostanie zmaterializowana w formie artefaktu, jest poniekąd opowieścią o przemijaniu, zmienności i iluzoryczności postrzeganych przez nas rzeczy. Albowiem „W stanie pierwotnej

259 R. Barthes, *Imperium znaku*, dz. cyt., s. 52.

260 Tamże, s. 53.

261 Tenzin Wangyal Rinpocze, *Cuda naturalnego umysłu*, przeł. J. Grabiak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s.138.

262 J. Baudrillard, *Pakt jasności*, dz. cyt., s. 76.

263 Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

264 E. Rewers, *Post-Polis*, dz. cyt., s. 43.

natury – jak zauważa Nicolas Bourriaud – formy nie istnieją, gdyż to dopiero nasze spojrzenie je tworzy, kadrując całe bogactwo danych wizualnych. Formy *rozwijają się*, powstając jedna z drugiej. To, co wczoraj uważano za pozbawione kształtu lub za »informel«, dzisiaj już się takim nie wydaje. Status formy ewoluuje razem z dywagacjami estetycznymi i dzięki nim"[265].

W kontekście zmienności i efemeryczności form należy – oczywiście – mieć w pamięci heraklitejską ideę *panta rhei*. Jakkolwiek aspekt ten stał się ponownie nośny w świecie zachodnim wraz z kolejnym odczytaniem myśli filozoficznej Nietzschego, a współcześnie jego rozwinięcie znajdziemy u Deleuze'a czy Baudrillarda, nie możemy zapominać, że sam motyw nietrwałości i pustości zjawisk jest integralnie i immanentnie wpisany w buddyjską ontologię oraz całą jej późniejszą duchową tradycję. Wszystko zmienia się i przemija, albo – jak przekazują nauczyciele dharmy – jest wolną grą przestrzeni, w której rzeczy nie są takie, jakie się wydają, choć nie są też inne... Konkluzja stąd płynąca jest taka, że nie możemy obejść się bez konceptualnego oglądu świata, zaś stosowane przez nas formy (pojęcia, obrazy, idee) posiadają jedynie charakter metafory i opisu rzeczywistości. Jako takie są jednak puste, ponieważ nie ma w nich niczego stałego. Nie posiadając niezmiennej natury, formy podlegają permanentnym redefinicjom i przekształceniom. Problematyka ta znalazła swój szczególny wyraz w *Sutrze serca transcendentalnej mądrości*[266] (z sanskrytu *Pradżnia-paramita-hridaja-sutra*), gdzie m.in. pojawia się słynna formuła: *Forma jest pustką. Pustka jest formą*, która esencjonalnie referuje dwa zjawiska – nierozdzielność pustki i wizji oraz współzależność ich powstawania. Zgodnie z tym stanowiskiem każda wyłaniająca się forma ma charakter nietrwały i dlatego nie posiada własnej esencji czy też swojej wrodzonej natury. Stąd zarówno podmiot jak i przedmiot są pustką (z sanskrytu *śūnyatā*), zaś ich przejawy są wyrazem pustości wszelkich zjawisk. Jak mówi jeden z tekstów zen traktujący o pustce: „Błędem jest mówić, że istnieje. Równie błędne jest twierdzić, że nie istnieje"[267], co niektórzy komentatorzy sutr lapidarnie konstatują – *zarówno to, jak i to*. Tak interpretowana komplementarność zjawisk jest dekonstrukcją Zachodniego *albo albo*, czego *nota bene* podjął się także Heidegger, kiedy pisał, że pustka przypuszczalnie jest „spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu. I dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw.

265 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 50.

266 Zob. Thích Nhất Hạnh, *Serce zrozumienia*, dz. cyt.

267 Cyt. za: D. Zohar, I. Marshall, *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000, s 124.

Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem. [...] przejawia się na sposób poszukująco-projektującego ustanawiającego miejsc"[268].

W kręgu kultury judeochrześcijańskiej proces stwarzania i materializacji idei zwykło przedstawiać się jako byty i treści wyłaniające się z boskiego „tchnienia". Obrazuje to ewangeliczna fraza „słowo stało się ciałem", którą przyjęło uważać się za uniwersalne *credo* i przesłanie zachodniej kultury. Z niej też wywodzi się cała ikonografia, która przez wieki inspirowana była chrześcijańską doktryną o stworzeniu świata oraz człowieka. Konsekwencje tego stanu rzeczy przenosiły się na całą kulturę – począwszy od składni i słownika języka, skończywszy na losach ciała i cielesności. Co może szczególnie interesujące – owa uzurpacja *ratio* oraz *logosu* została zachwiana dopiero w dobie klasycyzmu. Stało to się właściwie w momencie, kiedy filozofia czyniła starania ich absolutyzacji. Zabiegi te jednak napotkały na nieoczekiwane przeszkody, czego jedną z bardziej wiążących egzemplifikacji były problemy, na jakie natrafił Kant formułując ideę *parergonu* dzieła. Brak konturowości i niejednoznaczność pojęć, spowodowane m.in. stopniową utratą przezroczystości języka, okazał się jedną z przesłanek impasu, zaczął narastać i obrastać w kolejne semantyczne i semiotyczne rafy. „Prawdę" zaczęto sytuować w przestrzeni języka tudzież używanego słownika, bowiem – jak zauważa Rorty – „prawdę stwarza się, a nie odkrywa. A prawdziwe w niej jest po prostu to, że j ę z y k i stwarza się, a nie odkrywa, i że prawda jest własnością bytów językowych"[269].

Po wzmiankowanym załamaniu się idei reprezentacji oraz idei *mimesis*, przyszła kolej na podważenie Benjaminowskiej aury oraz zdezawuowanie pojęcia oryginału, do czego najbardziej może przyczynił się dynamiczny rozwój graficznej reprodukcji oraz fotografii. Wszystkie te okoliczności sprawiły, że – zdawałoby się – niepowtarzalna niegdyś forma uległa multiplikacji i coraz bardziej wskazywała na samą siebie oraz własną konceptualną genealogię, niźli na zewnętrzny świat i rzeczywistość, które miała w Arystotelesowskim zamierzeniu odbijać. Niezależnie od tego – zainicjowany przez naukę kwantowy przewrót zmienił w międzyczasie w sposób nieodwracalny postrzeganie naszej rzeczywistości. Z tym większym więc zainteresowaniem spotkały się tezy buddyzmu zen, które – mimo paradoksalnego antyintelektualizmu i dyskontowania logiki – w istocie raczej idą w sukurs koncepcjom takich fizyków i matematyków, jak Albert Einstein, Max Planck, Niels Bohr, Erwin Schrödinger czy Werner Heisenberg. Ten ostatni, co interesujące, pisał był, że świat to „złożona

268 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, "Principia", t. III, 1991, s. 127–128.

269 R. Rorty, *Przygodność języka*, przeł. W. J. Popowski [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 119.

tkanina zdarzeń, w której związki ulegają zmianie, krzyżują się i łączą, determinując w ten sposób strukturę całości”[270]. Podobne wątki znajdziemy w teorii kwantów Maxa Plancka, który podważył przyrodniczy determinizm i opowiedział się za modelem świata jako sieci relacji i powiązań.

Ujawniona tu współzależność i nieciągłość zjawisk znalazła swoje odzwierciedlenie w domenie sztuk wizualnych. Niezwykle doniosłe znaczenie odegrał tu rozwój technik cyfrowych, wirtualizacja mediów oraz dynamiczny rozwój komunikacji. Krzyżowanie się różnych tendencji oraz tradycji, a także miksowanie i powstawanie nowych dziedzin oraz dyscyplin sprawiło, że sztuki wizualne zmieniły swoje oblicze. To, co niegdyś było dystynktywne, dzisiaj jest (albo bywa) kontekstem, peryferiami czy marginesem. Dzieło sztuki jest dziś niejednokrotnie hybrydalne, samozwrotne i tautologiczne. Po rewolucjach – jakie przyniosło powołanie *ready-made* przez Duchampa, a następnie Warholowska multiplikacja dzieła i konceptualna rewolta w latach 70. – sztuka ostatecznie porzuciła „złudzenie” i utopię reprezentowalności. Z drugiej strony – reperkusją zarzucenia iluzji i opuszczenia ostatnich zasłon *mimesis* jest pozyskana – jakkolwiek za cenę kryzysu – niepowtarzalna w dziejach samoświadomość sztuki. Algorytm tego procesu opisuje m.in. Arthur C. Danto, który dowodzi, że „wielka narracja historii sztuki – sztuki na Zachodzie, lecz u swego kresu już nie tylko na Zachodzie – głosi, że istnieje era naśladowania, po niej następuje era ideologii, po niej z kolei następuje nasza era posthistoryczna, kiedy to – przy pewnych zastrzeżeniach – wszystko jest możliwe”[271]. Odtąd – na co też zwraca uwagę Baudrillard – nie tylko dzieło, ale jakikolwiek obraz nie może właściwie funkcjonować bez fetyszyzującej go idei i sfery pojęciowej. W tym więc sensie sztuka współczesna we wszystkich swych przejawach – tak abstrakcyjnych jak figuratywnych – jest dzisiaj sztuką (post)konceptualną. I to jest – być może – jej spisek i uzurpacja. Ponieważ jednak konceptualizm ten dotyczy nie rzeczywistości, a samej referencji, można powiedzieć, że dzieło sztuki nie ma żadnego związku z otaczającym nas światem, że każda forma jest przemijającym i nietrwałym abstraktem, a zatem *de facto* posiada „pusty” charakter. Ta konstatacja znalazła dziś swoją czytelną artykulację, bowiem „artysta współczesny – jak pisze Maria Popczyk – unika wszystkiego, co konotuje trwałość i w przeciwieństwie do rytuału pierwotnego, który zasadzał się na powtarzaniu i przypominaniu tego, co niezmienne – do granic eksploatuje przemijalność”[272].

270 W. Heisenberg, *The Physical Principles of the Quantum Theory*, cyt. za: A. Kunce, *Antropologia punktów*, dz. cyt., s. 36.

271 A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 85.

272 M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, (red.) K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 152.

Sygnalizowana tu fluktuacja i płynność tożsamości (artysty – dzieła – medium) bywa jednak dość często ocalana przez koncept jedności (jakkolwiek wyrastającej z wielości), której inicjację w sztuce xx w. możemy dostrzec nawet w wypowiedziach i manifestach pierwszej historycznej awangardy. Jeden z jej protoplastów, Walter Gropius, już w 1923 r. – przy okazji definiowania zasad organizacji Bauhausu – pisał, iż „Dawna dualistyczna koncepcja świata przeciwstawiająca jednostkę i wszechświat traci szybko grunt. Na jej miejscu wyrasta idea uniwersalnej jedności, według której wszelkie przeciwstawne siły trwają w stanie absolutnej równowagi. Zarysowujące się uznanie podstawowej jedności wszystkich rzeczy i ich wyglądów nadaje wysiłkom twórczym zasadniczą treść wewnętrzną”[273]. Podobne koncepcje integralności znajdziemy po II wojnie światowej u wykazującego inklinacje do mistycyzmu Ada Reinhardta, który dowodził, że „Jest tylko jeden obraz. Jest tylko jedna sztuka, jedna sztuka-jako-sztuka. [...] Jest tylko jedna różnica, jedna jednostajność, jedna świadomość, jedna nicość, jedna słuszność, jedna niepodzielność, jedna esencja, jedna czystość”[274].

Relacja pomiędzy podmiotem a tożsamością jest poniekąd jak korelacja zachodząca między mapą a terytorium, bowiem – jak konstatuje Slavoj Žižek – „jeżeli nawet sam podmiot jest wpisany we własną narrację, nie stanowi to automatycznie jego punktu utożsamienia, tzn. wcale nie musi »utożsamiać się ze sobą samym«. [...] luka między pustką podmiotu i reprezentującą go znaczącą cechą oznacza, że »wszelkie prawdopodobieństwo podmiotu *do niego samego* jest czysto przypadkowe«”. Iluzoryczność tożsamości nie jest wszakże domeną tragedii, jeśli tylko ściągnie się z niej antropocentryczną maskę i zredefiniuje związek pomiędzy tym, co ludzkie a nie-ludzkie. Otwarcie tej perspektywy budzi nadzieję na zdecydowanie bardziej ekologiczny dramat, w którym koegzystencja spełnia się i w konfrontacji i w negocjacji tego, co przypisane jest *bios* („życie o określonych cechach”) oraz tego, co stanowi *zoe* („wszelkie bliżej nieokreślone życie”[275]).

273 W. Gropius, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, przeł. A. Jakimowicz,, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, dz. cyt., s. 420.

274 L. Brogowski, *Ad Reinhardt: kontemplacja krzyża*, [w:] *Ad Reinhardt*, (red.) przeł. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984, s. 31.

275 Zob. K. Kerenyi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 16.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008

Agamben Giorgio, *The Open. Man and Animal*, transl. K. Attell, Stanford, California 2004

Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa, (red.) S. Ruksza, Mocak, Kraków 2011

Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki, oprac. Z. Jarosiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978

Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów, (red.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004

Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989

Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt, (ed..) B. Rose, University of California Press, 1991

Art Now, (red.) Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider, Taschen GMBH, Kolonia 2001

Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978

Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, pod red. E. Grabskiej i H. Morawskiej, PWN, Warszawa 1977

Bachtin Michaił, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983

Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986

Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982

Bakke Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010

Barney Darin, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008

Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Barthes Roland, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Barthes Roland, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001

Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Barthes Roland, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011

Barthes Roland, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Barthes Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Wydanictwo KR, Warszawa 1996

Barthes Roland, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009

Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2

Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996

Bataille Georges, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998

Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999

Bataille Georges, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008

Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998

Baudelaire Charles, *O sztuce, szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1961

Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000

Baudrillard Jean, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998

Baudrillard Jean, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005

Baudrillard Jean, *Pakt jasności*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005

Baudrillard Jean, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001

Baudrillard Jean, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006

Baudrillard Jean, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł.. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006

Baudrillard Jean, *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005

Baudrillard Jean, *W cieniu milczącej większości*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006

Bauman Zygmunt, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995

Bauman Zygmunt, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996

Bauman Zygmunt, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, przeł. A. Kunka, R. Muniak, A, Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010

Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000

Beauvoir Simone de, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1972

Bellmer Hans, *Mała anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Wydawnictwo M-Druk, Lublin, 1994

Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015

Benedict Ruth, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1999

Benjamin Walter, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996

Benjamin Walter, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, przeł.. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975

Berger John, *Ways of Seeing,* British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd, London, 1972

Beuys Joseph, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Wydawnictwo Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990

Borowski Wiesław, *Pole Gry*, kat. wyst., Galeria Współczesna, Warszawa 1972

Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005

Bourdieu Pierre, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, przeł. J. Stryjczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009

Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Wyd. Mocak, Kraków 2012

Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Warszawa: Sic!, 2003

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998

Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne*, przeł. A. Derra, Wydawnictwo Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2009

Burzyńska Anna, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006

Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013

Butler Judith, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

Cage John, *Przeludnienie i sztuka*, przeł. A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2012

Calle Sophie, *Sophie Calle, Double Game*, Contributor P. Aster, Violette Editions, London 2007

Carlson Marvin, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 20

Cembrzyńska Patrycja, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Universitas, Kraków 2012

Clair Jean, *De immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007

Clifford James, *Problemy z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000

Czartoryska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973

Czubak Bożena, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005

Dali Salvador, *Moje sekretne życie*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Książnica, Katowice 2001

Danto Arthur C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013

Dawkins Richard, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2012

Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006

Dekonstrukcja w badaniach literackich. (red.) R. Nycz, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2000

G. Deleuze, *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2004

G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007

G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian Massumi, London: University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2000

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka: Toward a Theory of Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1988, nr 1–3

Derrida Jacques, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Derrida Jacques, *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w]: idem, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993

Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002

Derrida Jacques, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Derrida Jacques, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004

Derrida Jacques, *Pozycje*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia", 1–3 1998

Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, "Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2

Descartes René, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Wydawnictwo Antyk, Warszawa 2001

Didi-Huberman Georges,, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012

Dybel Paweł, *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000

Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995

Dziamski Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984

Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim, (red.) K. Mikurda, K. Wielebska, Wydawnictwo Ha!Art, Kraków – Warszawa 2010

Dzieło sztuki jako koan, kat. wyst., (red.) T. Sikorski, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, 2009

Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008

Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996

Eliade Mircea, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Eliade Mircea, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Encyklopedia ekspresjonizmu, red. L. Richard, przeł. D. Górna, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996

Eriksen Thomas Hylland, *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013

Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze, (red.) K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002

Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, (red.) Kubicki Roman, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998

Fisher-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008

Foster Hal, *(Post)modernistyczne polemiki*, „Magazyn Sztuki", nr 5 1995

Foster Hal, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010

Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977

Foucault Michel, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000

Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995

Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987

Foucault Michel, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia Warszawa 1998

Foucault Michel, *Narodziny biopolityki. Wykłady z Collège de France 1978/1979*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

Foucault Michel, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

Foucault Michel, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002

Foucault Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999

Foucault Michel, *Słowa i rzeczy, Archeologia nauk humanistycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

Foucault Michel, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996

Freedberg David, *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

Freud Zygmunt, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. P. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995

Freud Zygmunt, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Freud Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1997

Freud Zygmunt, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke Wydawnictwo KR, Warszawa 2007

Freud Zygmunt, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Zaręba

i R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993

Fukuyama Francis, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005

Gadamer Hans Georg, *Człowiek i język*, [w:]idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. K. Michalski, PIW, Warszawa 1979

Gadamer Hans Georg, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 2000

Gadamer Hans Georg, *Język i rozumienie*, Wydawnictwo Aletheia, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003

Gadamer Hans Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993

Geertz Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983

Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010

Giżycki Marcin, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001

Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009

Goldsmith Kenneth, *Będę Twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa, 2006

Graham Elaine L., *Representations of the Post/human Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Univeristy Press, Manchester 2002

Greenberg Clement, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł.. M. Śpik-Dziamska, G. Dziamski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006

Grosz Elizabeth, *Space, Time and Perversion*, Routledge, New York, 1995

Grosz Elizabeth, *Time Travels, Feminism, Nature, Power*, Durkham, London: Duke Univeristy Press, 2005

Guattari Félix, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, Power Publications, Sydney 1995

Guilbaut Serge, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992

Habermas Jürgen, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2003

Hạnh Thích Nhất, *Serce zrozumienia. Komentarze do buddyjskiej Sutry Serca*, przeł. Z. Mach, Buddyjski Dom Wydawniczy, Warszawa 1999

Haraway Donna, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 Haraway Donna, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994

Heidegger Martin, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999

Herer Michał, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006

Hess Barbara, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierzchowska, Wydawnictwo Taschen, Köln 2006

Higgins Dick, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przeł. K. Brzeziński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000

Honnef Klaus, *Andy Warhol*, przeł. M. Meyer, Taschen, Köln 2000

Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993

Hussakowska Maria, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003

Hyży Ewa, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003

Intermedialność w kulturze końca XX wieku, (red.) A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans-Humana, Wydawnictwo Trans Humana Białystok 1998

Jakubowska Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005

Janicka Krystyna, *Surrealizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985

Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1969

Jay Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994

Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, The Menil Collection Houston, with The Tate Publishing, Houston and London 2004

Jung Carl Gustav, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011

Jung Carl Gustav, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993

Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996

Kantor Tadeusz, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, (wyb. i oprac.), K. Pleśniarowicz, Wydawnictwo Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005

Kerenyi Karl, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997

Kępińska Alicja, *Energie sztuki*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990

Kierkegaard Søren, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz i K. Toeplitz, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976

Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, (red.) T. Richardson, N. Stangos, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980

Kitliński Tomasz, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, Wydział Filozofii i Socjologii UMCS, Lublin, 1998

Klasycy XX wieku, (red.) J. Chrzanowska-Pieńkos, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000

Klossowski Pierre, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, M. Matuszewski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999

Kluszczyński Ryszard W., *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997

Kluszczyński Ryszard W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002

Kluszczyński Ryszard W., *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998

Kluszczyński Ryszard W., *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002

Koestenbaum Wayne, *Andy Warhol*, Phoenix, London 2003

Kojève Alexandre, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś.W. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999

Kosuth Joseph, *The artist as Anthropologist*, w: idem, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London 1996

Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973

Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002

Kowalska Bożena, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989

Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985

Kozyra Agnieszka, *Filozofia zen*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004

Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981

Krauss Rosalind, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

Krauss Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, The Mit Press, Cambridge 1977

Krauss Rosalind, *Sculpture* in the *Expanding Field*, October, Vol. 8, Spring 1979

Krauss Rosalind, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge 1994

Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński. Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007

Kristeva Julia, *Nations without Nationalism*, transl. L. S. Roudiez, Columbia University Press, European Perspectives, New York 1993

Kristeva Julia, *Polylogue*, Seuil: Paris 1977

Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007

Kristeva Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982

Kristeva Julia, *Tales of Love*, transl. by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1987

Kroki w historii grafiki, (red.) R. Lewandowski, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2006

Kubiński Grzegorz, *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011

Kunce Aleksandra, *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, UŚ, Katowice 2008

Kunce Aleksandra, *Tożsamość i postmodernizm*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2003

Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939–2009. Memory Labirynth. Faces of Evil 1939–2009, Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice, 2010

Lacan Jacques, *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 4/1987

Lacan Jacques, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, Wydawnictwo KR, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996

Lacan Jacques, *Television*, transl. D. Hollier, R. Krauss, A. Michelson, W. W. Norton & Company, New York 1990

Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand , *Słownik psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996

Latour Bruno, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009

Lemert Charles, Gillan Garth, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa 1999

Leszkowicz Paweł, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001

Leszkowicz Paweł, *Miłość i demokracja. Love and Democracy*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2006

Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969

Levinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, przeł. A. Kowalska, Warszawa 2002

Lewandowski Roman, *Andy Warhol – ostatni iluzjonista stulecia*, „Opcje" 1998 nr 3

Lewandowski Roman, *Bojaźń i drżenie. Albo trauma w nowych dekoracjach*, „Kultura Współczesna", 2012, nr 4

Lewandowski Roman, *Konger... Plays... Konger...*, „Fort Sztuki" 2004 nr 1

Lewandowski Roman, *Miłość w labiryncie krzywych luster, czyli ewokacje dyskursu miłosnego*, „Studia kulturowe" Nr 1/2010

Lewandowski Roman, *Niebezpieczne związki krwi*, w: „Arteon" 2006 nr 10

Lewandowski Roman, *Od grudnia do czerwca*, „Opcje" 1997 nr 4

Lewandowski Roman, *Oszukani przez język*, „Fort Sztuki" 2005, nr 2

Lewandowski Roman, *Szaman w filcowym kapeluszu*, „Arteon" nr 11(57) 2005

Lewandowski Roman, *Śmierć w nowych dekoracjach*, „Opcje" 2004 nr 1/2

Lippard Lucy R., *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971

Long Richard, *Walking in Circles*, Thames & Hudson, London 1991

Lucie-Smith Edward, *Movements in Art Since 1945*, Thames & Hudson London 1969

Ludwiński Jerzy, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003

Lyotard Jean-François, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. Monika Murawska i Piotr Schollenberger, PWN, Warszawa 2015

Lyotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997

Majewska Barbara, *Sztuka inna-sztuka ta sama*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974

Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

Margulis Lynn, *Symbiotyczna planeta*, przeł. M. Ryszkiewicz, Wydawnictwo CIS, Warszawa 2000

Markowska Anna, *Język Neuera: o twórczości Jonasza Sterna*, Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1998

Markowska Anna, *Komedia sublimacji. Granica współczesności w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010

Marquard Odo, *Aesthetic i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007

Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Marzec Sławomir, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008

Marzona Daniel, *Conceptual Art*, Taschen, Köln 2005

Maski, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986

McLuhan Marshall, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004

Mead Margaret, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, J. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1978

Media Art Histories, (red.) O. Grau, MIT Press, Cambridge – Londyn 2007

Metafizyka jako cień gramatyki. Późna filozofia Ludwiga Wittgensteina. Wybór tekstów, (red.), A. Chmielewski, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996

Michaił Bachtin. Dialog – język – literatura, (red.) E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, PWN, Warszawa 1983

Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Kraków – Warszawa 2016

Morawski Stefan, *Awangardy XX wieku – dawna i nowa*, "Miesięcznik Literacki", 1975, nr 3

Morawski Stefan, *Dokąd zmierza amerykańska awangarda?*, „Sztuka" R. 3, 1976, nr 3

Morgan Stuart, *Koniec świata sztuki*, przeł. R. Waśko, Muzeum Artystów, Łódź 1996

Możdżyński Paweł, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

Naifeh Steven, Smith Gregory, *Jackson Pollock: An American Saga*, Woodward/White, Incorporated, New York 1988

Natalia LL, *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała 2004

Nead Lynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998

Niemczyk Krzysztof, *Kurtyzana i pisklęta, czyli Krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej Studium chaosu / Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, (red.) A. Ptaszkowska, M. Hernas, P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków, 2007

(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji, (red.) K. Kuropatwa, D. Rode, RABID, Kraków 2003

Nietzsche Friedrich, *Tako rzecz Zaratustra*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000

Nietzsche Friedrich, *Wędrowiec i jego cień*, [1880], przeł. K. Drzewiecki, Mortkowicz, Warszawa 1910

Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003

Nietzsche Friedrich, *Wola mocy*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1911

Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP Leopoldinum, Wrocław 1997

Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej, (red.) J. Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001

Od awangardy do postmodernizmu, (red.) G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996

Oliva Achille Bonito, *Włoska transawangarda*," Flash art", 1990, nr 1

Pajor Kazimierz, *Psychoanaliza po stu latach*, Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2009

Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988

Peppiatt Michael, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld & Nicolson, London 1996

Performance, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. Wojciechowskiego, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984

Performance in Postmodern Culture, (eds.) M. Benamou, C. Caramello Coda Press, Madison 1977

Performance, Live Art. 1909 to the Present, Wydawnictwo Harry N. Abrams Inc., Nowy Jork 1979

Piotrowski Piotr, *Artysta między rewolucją i reakcją*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993

Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań, Rebis 2005, 384

Piotrowski Piotr, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1996

Platon, *Państwo, Prawa*, przeł. W. Witwicki, Wyd. Antyk, Kęty 1997

Podgórzec Zbigniew, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 1993

Podgórzec Zbigniew, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1985

Ponowoczesność i życie wieczne, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007

Poprzęcka Maria, *Surrealizm-nowe obszary wyobraźni*, [w:] *Sztuka świata*, Tom IX, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996

Porębski Mieczysław, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972

Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986

Postmodernizm. Antologia przekładów, (red.) R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998

Przyłuski Jan, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007

Rancière Jean, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007

Rewers Ewa, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, WN, Poznań 1996

Rewers Ewa, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005

Richter Hans, *Dadaizm*, przeł. J. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986

Richardson Tony, Stangos Nikos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, WAiF, Warszawa 1980

Robakowski Józef, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin, 1995

Robert Smithson, the Collected Writings, ed. Jack Flam, Los Angeles (California) / London 1996

Ronduda Łukasz, *Software Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne" nr 11, 2003

Rorty Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*, Wydawnictwo Fundacja

Aletheia, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994

Rorty Richard, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996

Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005

Sahn Seung, *Kompas zen*, przeł. R. Bączyk, Wyd. Szkoła Zen Kwan Um, Warszawa 2005

Sartre Jean-Paul, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007

Saussure Ferdinand de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk. Warszawa 1961

Schechner Richard, *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań nad Twórczością Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006

Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998

Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław:, 2007

Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010

Sienkiewicz Karol, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydanictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2014

Sloterdijk Peter, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008

Sloterdijk Peter, *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizie*, przeł. A. Żychliński, „Przegląd kulturoznawczy", 2008

Sontag Susan, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na świecie" 1979 nr 9

Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986

Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011

Stanisław Dróżdż, i (fragmenty), Galeria Arsenał i Sektor I, Katowice-Białystok 2006

Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna, Galeria Foksal, Warszawa 1997

Stoichita Victor, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001

Surrealizm. Teoria i praktyka literacka, (red.) A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 197

Suzuki Daisetz Teitaro, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992

Suzuki Shunryu, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski i A. Sobota, Bielsko Biała 2010

Swinglehurst Edmund, *Surrealiści,* przeł. D. Bartnik, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1997

Sztuka kobiet, (red.) J. Ciesielska i A.. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000

Szymański Wojciech, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*, Kraków 2015

Świdziński Jan, *Sztuka i jej kontekst*, ODA Piotrków Trybunalski i MCSW Radom 2009

Świdziński Jan, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Art Text, Warszawa 1977

Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007

Teorie literatury XX wieku, pod red. Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007

The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, (ed.) H. Foster, Bay Press, Port Townsend Washington 1983

Thomas Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991

Toffler Alvin, *Szok przyszłości*, przeł. Wiktor Osiatyński, Elżbieta Grabczak-Ryszka, Ewa Woydyłło, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998

Truszkowski Jerzy, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004

Truszkowski Jerzy, *Sztuka krytyczna w Polsce*, cz. 3, *Andrzej Partum 1938–2002*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002

Turner Victor, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł.. A. Szyjewski, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2006

Turner Victor, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekan, Wydawnictwo Volumen, Warszawa 2005

Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002

Turowski Andrzej, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, wyd. TAiWPN, Universitas, Kraków 1998

W stronę innego. Obserwacje i interwencje, (red.) S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2006

Wachowski Jacek, *Performans*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011

Tyler Stephen, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World (Rhetoric of Human Sciences)*, University of Wisconsin Press, Madison 1987

Vattimo Gianni, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Wydawnictwo Univeristas, Kraków 2007

Warhol Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1975

Wasilewski Marek, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009

Watts Alan W., *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997

Welsch Wolfgang *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Wydawnictwo Universitas, Kraków. 2005

Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000

Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, Przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2004

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa 2004

Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004

Załuski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012

Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny, pod red. S. Morawskiego, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987

Zohar Danah, Marshall Ian, *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000

Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło, (red.) K. Pospiszyl, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991

Žižek Slavoj, *Lacan*, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009

Żmijewski Artur, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Galeria Kronika & Korporacja Ha!art., Bytom-Kraków 2006

INDESK OSÓB

Abakanowicz Magdalena 572
Acconci Vito 16, 109, 137, 145, 266, 284, 327, 345, 425
Adorno Theodor W. 112, 361
Akin Fatih 565
Albers Josef 119
Alechinsky Pierre 84, 157
Almódovar Pedro 284
Althamer Paweł 165, 516, 521, 533, 572
Anderson Lindsay 298
Andre Carl 118, 127, 141, 145
Andrea John De 154, 266, 272, 499
Antonioni Michelangelo 228, 499
Appel Karel 157
Arakawa Shusaku 150, 574, 585, 605
Araki Nobuyoshi 213, 545, 554
Araszkiewicz Agata 258, 416, 577
Araya Kinga 139, 232, 269
Arbus Diane 298, 304, 395
Arendt Hannah 219, 438, 572, 598
Arp Hans 73
Art and Language (grupa) 184
Artaud Antonin 36, 77, 95, 226, 242, 264–265, 301, 499
Ascott Roy 332, 335
Asger Jorn 157
Asher Michael 145
Augé Marc 217, 398
Auster Paul 214
Aycock Alice 651
Azorro (grupa) 427, 504–505, 510
Babitz Eva 76, 281, 311, 319, 474
Bachelard Gaston 430
Bachorczyk Bogusław 457
Bachtin Michaił 35–36, 38, 199
Bakke Monika 13, 205, 253, 564, 582
Baldessari John 137, 145
Ball Hugo 72, 107
Balthus (Baltazar Klossowski) 283
Bałka Mirosław 16, 211, 219–220, 224, 376, 427, 459
Banasiak Bogdan 52–55, 122, 171, 198, 202
Bańda Basia 545
Baran Bogdan 27
Baraniewski Waldemar 531
Barney Matthew 17, 288, 324, 359, 401–402, 405, 429
Barry Robert 145, 242, 247
Barth John 40, 128, 183
Barthes Roland 15, 12, 18, 39–41, 50, 97, 99, 120–121, 129, 135, 140, 143, 168, 200, 203, 240, 263, 270, 298, 301, 331, 350, 360. 373, 378, 387, 410, 474, 541–552, 575, 593
Baselitz Georg 157
Basquiat Jean-Michel 158, 489
Bataille Georges 36, 39, 80–82, 105, 162, 173, 188, 232, 241, 263, 296, 361, 430, 512, 532, 540, 549, 561
Baudelaire Charles 59, 217, 310, 361, 501, 559
Baudrillard Jean 55–57, 129–130, 160, 165, 168, 172–173, 241, 298, 301, 381, 409, 550–552, 590, 596
Bauman Zygmunt 45–46, 172, 183, 187, 203, 231, 310, 438, 565
Baumgart Anna 545
Beauvoir Simone de 472
Becher Bernd 145
Becher Hilla 145
Beckett Samuel 40
Bednarski Krzysztof M. 463, 470
Beecroft Vanessa 303, 429, 434, 491
Bellmer Hans 80–81, 361, 365, 396
Belting Hans 75, 130, 337, 343, 382, 398, 423, 429, 440–442, 522
Benedict Ruth 186
Benglis Lynda 110, 269
Benjamin Walter 139, 148, 161, 437, 488, 502, 560–561, 595
Benveniste Émile 35–36
Berdyszak Jan 527–528
Berdyszak Marcin 446, 453
Berg Alban 100
Berger John 473
Bernd Stiegler 242
Bernhard Thomas 99
Bernini Giovanni Lorenzo 473, 513
Bettelheim Bruno 24
Beuys Joseph 14, 16, 98, 110, 113–117, 145, 150, 152, 209, 245, 254, 259, 311, 394, 461, 499–500, 532, 563, 572, 587–588
Bhabha Homi K. 297
Białoszewski Miron 201
Bielik-Robson Agata 187, 377
Bieniasz Maciej 269
Black Market (grupa) 16, 109, 234
Blake Peter 311
Blanchot Maurice 328, 515
Blast Theory (grupa) 415, 421
Bloom Barbara 340
Boccioni Umberto 64

Bodzianowski Cezary 316, 427
Boltanski Christian 210–211, 218–219, 222, 378, 382, 384, 459, 465, 567, 573–574
Borges Jorge Luis 122, 561
Borowski Tadeusz 460
Borowski Włodzimierz 16, 111, 145, 243, 249, 502
Bosch Hieronim 77
Botticelli Sandro 399, 473
Boucher François 399
Bourdieu Pierre 161, 326, 337, 485
Bourgeois Louise 16, 287, 291, 325, 339, 364, 474–475
Bourriaud Nicolas 165, 286, 303, 339, 491, 524, 563, 568, 576, 594
Bowles Paul 226
Brach-Czaina Jolanta 268, 581
Braidotti Rosi 206, 227, 258, 416
Brainard Joe 215
Brâncuși Constantin 125, 504, 530
Braque Georges 66
Brassaï (Gyula Halász) 242
Brauner Victor 513, 530–531
Brecht George 93, 96, 98, 145
Breton André 72–73, 77–79, 82–83, 513
Brillowska Mariola 546
Broch Herman 572
Brogowski Leszek 573–574
Broodthaers Marcel 313, 569
Brueghel Jan (młodszy) 200
Brueghel Jan (starszy) 200
Brus Günter 95, 101–105, 110, 142, 361
Bruszewski Wojciech 137
Brzoska Sławomir 229, 239
Brzozowski Tadeusz 325
Buber Martin 294
Bujnowski Rafał 326, 505–506
Bułhakow Michaił 430
Buñuel Luis 80–81, 361
Burden Chris 16, 109, 111, 266, 383, 517
Buren Daniel 109, 142, 145, 150, 442–443, 585
Burgin Victor 145
Burroughs William 128
Burska Bogna 164, 358, 372, 430
Burzyńska Anna 12, 19, 23, 26, 43, 438, 447, 455, 588
Butler Judith 181, 195, 206, 283
Butor Michel 499, 569
CADA (grupa) 444
Cage John 14, 90–92, 108, 118, 120, 128, 130, 137, 142–145, 311, 327, 416, 544, 574, 586–587
Cahun Claude 342, 344
Caillois Roger 82, 296, 513
Calle Sophie 213–214, 223, 340, 364, 552
Calvino Italo 183, 198–199, 227, 563
Camus Albert 328, 523
Canetti Elias 572
Caravaggio Michelangelo Merisi da 341
Carax Leos 329
Carrington Leonora 342
Carter Kevin 487
Castelli Luciano 284
Castells Manuel 197
Cattelan Maurizio 162, 243, 256, 460, 468
Cembrzyńska Patrycja 73, 562
Cézanne Paul 60, 62, 66, 242, 410
Chadwick Helen 163, 256, 283, 348, 364
Chagall Marc 83, 523
Chaimowicz Marc 110, 113, 340
Chapman Jake & Dino 17, 164, 312, 363, 401, 403
Char René 77
Charcot Jean – Marie 179
Charles Jencks 129, 161
Chengyao He 492
Chéreau Patrice 329
Chia Sandro 157
Chicago Judy 163, 475, 480
Chillida Eduardo 84
Chirico Giorgio de 77
Chlanda Marek 111, 516
Chomsky Noam 122
Christo (Jawaszew) & Jeanne-Claude 125, 615
Cibulka Heinz 104
Cichocki Sebastian 302–303
Ciecierski Tomasz 503, 506–507
Ciepielewska Ewa 158, 426
Cixous Hélène 474
Clair René 311
Clarke Kevin 257
Claudel Camille 300
Clifford James 20, 200, 294, 575
Close Chuck 154
Clynes Manfred 206–207
Cobra (grupa) 84, 157
Cocteau Jean 330
Constant (Constant Corneille) 157, 562
Coover Robert 128
Corner Philip 96
Corso Gregory 128
Cortazar Julio 130, 178
Cottingham Robert 154

Courbet Gustave 76, 155, 266, 280
Cox Renée 475
Cox Tony 541
Craig Edward Gordon 264
Creed Martin 164, 360, 362
Creeley Robert 128
Crevel René 77
Crimp Douglas 128, 160
Cronenberg David 398, 411, 582
Culler Jonathan 202
Cunningham Merce 108
Czarnowski Stefan 516
Czartoryska Urszula 95, 122, 143, 489
Czubak Bożena 211, 254, 271, 299, 316, 328, 347, 502, 533
Černý David 316, 456
Ćwiertniewicz Wojciech 286, 293
D'Urbano Alba 283
D'Armagnac Ben 109
Dali Salvador 77, 80–81, 342, 396
Danto Arthur C. 130, 530, 596
Davis Douglas 413
Dawicki Oskar 214, 326, 427, 504
De Maria Walter 127, 143
Debord Guy 55, 240, 409, 423
Degas Edgar 60, 280
Deleuze Gilles 12, 18, 50, 53–55, 97, 122, 129, 169–170, 177, 187, 202, 231, 235, 258, 298, 318, 409, 474, 542, 560, 564, 570, 578–579, 593–594
DeLillo Don 442
Delvaux Paul 77, 81, 265
Deren Maya 80, 264
Derrida Jacques 12, 18–19, 37, 50–53, 74, 97, 120, 129, 168–170, 183, 188, 192, 200, 202, 252, 295, 297–298, 311, 385, 447, 474, 568–569, 579, 588–590, 593
Deskur Marta 478
Desnos Robert 77
Devlin Lucinda 375, 389
Dewey James 112
Dibbets Jan 145, 569
Diderot Denis 240, 328
Didi-Huberman Georges 179, 561
Dillard Annie 251
Dine Jim 93, 499
Dłubak Zbigniew 145, 254
Domanowska Eulalia 143
Domínguez Óscar 77, 81, 342, 365, 396
Dostojewski Fiodor 38, 57, 328, 417
Draeger Christoph 358
Dróżdż Stanisław 184, 312, 323, 385–386
Dubuffet Jan 84, 157
Duchamp Marcel (Rrose Sélavy) 14–15, 56, 65, 72–76, 83, 88, 91, 96, 122, 132, 142, 146, 150, 155, 241, 243, 280–281, 311, 319, 330, 344, 350, 362, 474, 485, 568, 585, 596
Dumb Type (grupa) 417
Duras Marguerite 548, 562, 569
Dürer Albrecht 178, 341, 473, 499
Durkheim Emil 513
Durrell Lawrence 226
Duvignaud Jean 423
Dwurnik Edward 157, 505
Dybel Paweł 542
Dziamski Grzegorz 59, 74, 77, 89, 130, 143
Eco Umberto 15, 94, 202, 303, 313, 414
Eddy Don 154
Edison Thomas 107
Eisenstein Sergiusz 324
El Greco (Domenikos Theotokopulos) 348
Eliade Mircea 280, 296, 376, 512, 531
Eliasson Olafur 16, 18, 255, 524
Éluard Paul 77, 80, 396, 513
Emin Tracey 164, 212–213, 223, 541, 545
Ensor James 62
Ernst Max 72–73, 77, 83, 258, 342, 513
Estes Richard 154
Ettinger Bracha L. 416, 474
Eyck Jan van 330, 341, 473
Fallaci Oriana 193
Fangor Wojciech 462
Farocki Harun 488
Federman Raymond 128, 183
Feldman Morton 118
Fellini Federico 227, 499
Ferlinghetti Lawrence 128
Ferrer Esther 108, 504
Feuerbach Ludwig 409
Fiedler Leslie 128, 298
Filliou Robert 98, 144–145
Filonik Mirosław 427
Fiłonow Paweł 69
Fini Leonor 342
Firek Marek 326
Fischl Eric 553
Fisher-Lichte Erika 570–571
Flavin Dan 119, 141, 569
Flynt Henry 145
Foks Darek 552
Fontana Lucio 141
Forman Miloš 300

Foster Hal 20, 61, 99, 128, 130–132, 135, 160, 164, 185–186, 188, 297, 315, 349, 365, 410, 429, 445, 486, 570, 576, 579
Foucault Michel 12, 18, 37, 46–50, 97, 112, 120, 122, 129, 167, 169, 171–172, 179, 183, 201–202, 209, 264, 298, 381, 543, 547, 560, 568–569, 578, 587, 593
Fouquet Jean 473
Fourier Karol 442
Fox Terry 110
Fragonard Jean-Honoré 155, 329
Francis Sam 141
Franus Ewa 265, 462
Freeland Cynthia 325, 500
Frenkel Vera 139
Freud Lucian 428
Freud Zygmunt 10–11, 23–26, 30–37, 39, 63, 69, 76, 78–79, 84–86, 100, 133, 136, 139, 151, 163, 167–168, 174–175, 177, 179–181, 187, 191, 193, 195, 250, 263, 294, 316, 340–341, 346, 356, 410, 461, 474, 513, 542
Friedrich Caspar David 375
Fromm Erich 31, 204
Frydryczak Beata 315
Gadamer Hans-Georg 12, 34, 41–44, 294
Gajewski Henryk 84, 92
Gary Hill 270, 279
Gary Romain (Émile Ajar) 317
Gass William 128
Gauguin Paul 62, 226, 296, 529, 530
Geertz Clifford 191, 569
Genet Jean 76, 285, 396, 540
Gennep Arnold Van 531
Gertsch Franz 154
Ghirlandaio Domenico 475
Giacometti Alberto 258, 281, 296
Giddens Anthony 172, 182, 191, 196–197, 561, 568–569
Gide André 499
Gilbert & George (grupa) 109, 313, 321, 326–327, 362, 425
Gilewicz Wojciech 286
Gins Madelaine H. 574, 585
Ginsberg Allen 128, 131
Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 473
Girard René 50, 82
Glass Philip 118
Głowacki Łukasz 144
Gober Robert 162, 288, 365, 397, 517, 519
Godard Jean-Luc 40, 485, 561, 569
Goethe Johann Wolfgang von 133, 430
Goffman Erving 106
Gogh Vincent van 60, 62, 125, 200, 241, 296, 342
Goings Ralph 154
Goldberg RoseLee 108–110, 266, 327–327
Goldin Nan 286, 290, 545, 552, 555
Golub Leon 514
Gołkowska Wanda 145
Gombrowicz Witold 340
Gomulicki Maurycy 359
Gonczarowa Natalia 69
González-Torres Félix 17, 122, 303, 339, 491, 575
Gorczyca Łukasz 345, 402, 573, 586
Gordon Douglas 162, 164
Gorządek Ewa 426–427
Gostomski Zbigniew 118, 145, 216
Gottlieb Adolph 83
Gova Sabine 112, 267
Goya Francisco 155, 383
Górna Katarzyna 515
Graham Dan 137, 145, 569
Greenaway Peter 130, 139, 215, 270, 540
Greenberg Clement 60, 83, 141
Grooms Red 93
Gropius Walter 597
Grospierre Nicolas 464
Grosz Elizabeth 253, 415
Grünewald Matthias 324, 513, 515
Gruppa (grupa) 158, 426
Grzeszykowska Aneta 574
Grzyb Ryszard 325, 426
Grzyb-Jarodzka Bożena 158
Grzybowski Piotr 463
Grzywacz Zbylut 269, 463
Guattari Félix 53–54, 177, 198, 231, 235, 258, 298, 570, 577
Guerilla Girls (grupa) 110
Guggenheim Peggy 86, 363
Guston Philip 83
Gustowska Izabela, 326, 334, 345, 397–398, 545, 556, 571
Gutai (grupa) 93, 108, 327
Guzek Łukasz 107, 111
Haacke Hans 18, 153, 162, 439, 443, 489, 490
Habermas Jürgen 160, 603
Haneke Michael 99
Hansen Al 98, 222
Hanson Duane 154, 156
Hanusek Jrzy 455
Hańderek Grzegorz 464
Haraway Donna 206–207, 252, 258, 400, 410

Harris Ed 363
Hartung Hans 84
Hassan Ihab 205
Hausmann Raoul 330
Hawkes John 128, 417
Heartney Eleanor 367, 513
Hegedûs Ágnes 413, 420
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 10
Heidegger Martin 12, 26, 27, 28, 29, 34, 44, 51, 129, 168, 182, 240, 387, 437, 438, 594
Heizer Michael 124, 127, 145, 216
Henrichsen Leonardo 444, 452
Heraklit 36
Hershman Lynn 295, 317, 330, 334, 339
Herzog Werner 253, 300, 565
Hesse Eva 122, 571
Higgins Dick 93, 96, 97, 98, 128, 145, 184, 313, 531,
Hipokrates 178
Hirschhorn Thomas 493, 496
Hirst Damien 16, 162, 164, 255, 256, 260, 312
Hitchcock Alfred 317
Hiwa K 186
Hobbes Thomas 10
Hockney David 313
Hofmann Hans 83, 88, 524
Höller Carsten 303
Holzer Jenny 18, 149, 161, 162, 220, 270, 380, 477, 486, 498
Hopfinger Maryla 144
Hopper Edward 522
Horkheimer Max 361
Horn Rebecca 110, 284, 339, 358, 402
Horn Roni 3, 284
Houellebecq Michel 203
Hsieh Tehching 327
Huan Zhang 270
Huebler Douglas 145
Hui Neng 583
Hume David 9
Hussakowska Maria nie znalazłam
Husserl Edmund nie znalazłam
Huyghe Pierre 491
Immendorff Jörg 157
Inter / Le Lieu (grupa) 230–231, 234
Ionesco Eva 284
Irigaray Luce 195, 474
Irzykowski Karol 499
Iveković Sanja 138, 464, 476, 490
Jaar Alfredo 18, 486, 487, 494
Jabłońska Elżbieta 492
Jakubowicz Rafał 460, 491, 493, 496
Jakubowska Agata 346
Jameson Fredric 160, 428, 570
Janiak Marek 456
Janicka Krystyna - tylko w przypisach
Janin Zuzanna 217, 301, 374, 380–381, 385, 551, 578–579
Janion Maria - tylko w przypisach
Jarecka Dorota - tylo w przypisach
Jarema Maria 84
Jarman Derek 245, 248
Jarmusch Jim 228
Jarodzki Andrzej 426
Jasieński Bruno 65
Jay Martin 473, 569
Jedlińska Eleonora 241
Jedliński Jaromir 216, 338,
Jedliński Jerzy 446
Jelewska Agnieszka 331
Jelinek Elfriede 99
Jeremijenko Natalia 257
Jerzy Bereś 111, 311, 322,
Johns Jasper 128, 132, 184, 327
Jones LeRoi (Amiri Baraka) 128
Joyce James 125, 200, 227, 328, 337
Józefowicz Katarzyna 326
Judd Donald 118–120, 141, 145, 147, 569
Jung Carl Gustav 11, 31, 78, 82, 250, 280, 316, 474
Jurkiewicz Zdzisław 118, 145, 243
Kabakov Ilya 161, 162
Kac Eduardo 257–258, 261
Kacere John C. 154
Kafka Franz 133, 258, 264, 328, 361
Kahlo Frida 342
Kalina Jerzy 463
Kamoji Koji 18, 525, 537
Kandinsky Wassily 67, 265
Kaniowska Katarzyna 82
Kanovitz Howard 154, 499
Kant Immanuel 9–10, 240, 595
Kantor István 234
Kantor Tadeusz 17, 84, 93–94, 325, 343, 424, 499, 572
Kapoor Anish 18, 523–524, 535
Kaprow Allan 88, 93–94, 98, 108, 128, 327
Kapuściński Ryszard 402, 444
Kardasz Magda 516
Kartezjusz (Descartes René) 10–11, 29, 47, 122, 240, 263, 455, 473
Kawara On 16, 145, 244, 569
Kaźmierczak Władysław 111, 463

Kelley Mike 164, 313, 362
Kelly Ellsworth 141
Kerouac Jack 226
Kesey Ken 330
Kępińska Alicja 130, 567, 587
Kiarostami Abbas 228
Kiefer Anselm 157, 461
Kienholz Edward 489
Kierkegaard Søren 29, 182
Kijewski Marek 427
King Martin Luther 443
Kitliński Tomasz 37–38
Klaman Grzegorz 164, 268, 366–367, 374, 378–379, 402, 501, 512–513, 572–573
Klee Paul 314
Klein Melanie 31, 47, 54, 180, 474
Klein Yves 18, 108 142, 152, 245, 265, 272, 281, 350, 365, 505, 523, 544
Kline Franz 83–84
Kline Nathan 207
Klossowski Pierre 361
Kluszczyński Ryszard W. 139, 207, 251, 295, 330, 398, 411, 413–414, 418, 566, 579, 582
Knižak Milan 96
Knowles Alison 96
Koba Stanisław 528–529
Koło Klipsa (grupa) 158, 426–427
Kobzdej Aleksander 84, 440
Koestenbaum Wayne 315
Kojève Alexandre 175–176
Kokoschka Oskar 63, 100
Kołakowski Leszek 441
Komar Vitaly 161
Komornicka Maria 284
Konger (grupa) 463
Konopka Barbara 399–400, 408, 418
Konwicki Tadeusz 444
Kooning Willem de 83, 119, 142, 157, 327, 348, 505, 509
Koons Jeff 162, 213, 429, 433, 540, 546
Korbus Paweł 287
Korolkiewicz Łukasz 154
Kosałka Jerzy 158, 426, 456, 493
Kosuth Joseph 98, 109, 119, 145–148, 150–152, 159–160, 184, 311, 506, 569, 584
Kounellis Jannis 109, 425
Kowalewski Paweł 158, 426
Kowalska Bożena 63–64
Kowalski Grzegorz 164, 395
Kozłowski Jarosław 145, 358, 446, 502–503
Kozyra Katarzyna 16, 164, 255–256, 271, 287, 316, 328, 384, 386, 464, 572
Kracauer Siegfried 440, 488
Krakowski Piotr 99
Krasiński Edward 143, 145, 525
Krasner Lee 84, 86
Krauss Rosalind 71, 79, 89, 118, 121, 128, 137, 139, 160, 216, 228, 241, 345, 356, 363, 534
Krenz Igor 427, 504
Kristeva Julia 11–12, 35–40, 106, 163, 167, 174–175, 180–181, 184–185, 192–193, 199–200, 220, 250, 263, 294, 298, 340–341, 345, 356, 360, 362, 569
Kruger Barbara 149, 161–162, 270, 282, 283, 312, 477, 483, 487
Kruk Mariusz 158, 426
Krull Germaine 339
Krystufek Elke 213, 541
Kryszkowski Jacek 463
Kubiak Aleksandra 478
Kubota Shigeko 330, 365, 370
Kubrick Stanley 284, 399, 548
Kuhn Mona 285
Kujawski Wojciech 158, 426
Kulik Oleg 16, 258, 262, 395
Kulik Zofia 111, 164, 347, 355, 464
Kunce Aleksandra 46, 191, 193–194, 303, 402, 568
Kundera Milan 428
Kurka Piotr 158, 212, 426
Kuryluk Ewa 154
Kurzac Małgorzata 256
Kusama Yayoi 16, 282, 312, 425, 443, 449, 527, 584
Kuskowski Kamil 515, 520
Kuśmirowski Robert 504, 572
Kutera Anna 346, 478
Kutz Kazimierz 458
Kuzyszyn Konrad 268, 276–277, 345, 532–533
Kwiek Paweł 137
Kwiek Przemysław 111
KwieKulik (grupa) 110, 164, 462, 500, 511
Kwietniewski Andrzej 456
Lacan Jacques 11, 31–37, 47, 50–51, 56, 76, 112, 167, 174, 176–177, 180, 187, 191–192, 195, 200, 250, 294, 344, 361, 474, 542, 569–570, 584
LaChapelle David 430
Lamsweerde Inez van 400
Lang Fritz 65, 83
Lanier Jaron 413
Lanzmann Claude 219, 264, 460

Laplante Myriam 109
Latour Bruno 255
Lautréamont Comte de 36, 77, 79
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 73
Lebel Jean-Jacques 93–94, 97–98, 384
Lebenstein Jan 269
Lee Daniel (Lee Xiaojing) 395, 404
Léger Fernand 64, 83, 398
Leiris Michel 77, 82, 226, 296
Lejman Dominik 139–140, 422
Lenica Alfred 84
Leszkowicz Paweł 36–38, 81, 86, 164, 175, 250, 256, 286, 347, 357, 463
Levertov Denise 128
Lévi-Strauss Claude 12, 32, 46, 122, 168, 183, 203, 423, 485, 566, 568–569
Levinas Emmanuel 12, 44, 129, 294–295
Levine Sherrie 20, 161, 410, 416, 575
Lewandowski Roman 107, 219, 227, 231, 318, 346, 400, 493, 528
LeWitt Sol 118, 145–146, 149–150, 569
Libera Zbigniew 16, 45, 164, 271, 312, 378, 386, 393, 457–458, 463, 533, 551–552, 557, 585–586
Lichoń Jacek 328
Lichtenstein Roy 132, 499
Liechti Peter 374
Lippard Lucy R. 123, 127, 358, 571
Lissitzky El 68–69, 118
Locke John 9
Long Richard 16, 109, 111, 125–127, 143, 216, 228–229, 236
Loyola Ignacy 516
Lucier Alvin 244
Ludwiński Jerzy 89, 99, 144, 146, 243
Lumière Auguste 107
Lumière Louis 107
Luxus (grupa) 158, 426, 456
Lyotard Jean-François 44–45, 59, 66, 131, 149–150, 437–438, 568, 585, 589
Ładnie (grupa) 326
Łagodzka Dorota 256
Łarionow Michaił 67, 69
Łazarczyk Wojciech 528, 538
Łódź Kaliska (grupa) 316, 456, 463, 470, 503
Maar Dora 342
Maciejowski Marcin 326
Maciunas George 93, 96
MacLennan Alastair 109, 234
Magritte René 81, 365, 396, 499
Mailer Norman 401
Maistre Xavier de 226
Majakowski Włodzimierz 65
Majewska Barbara 85
Majewski Lech 287
Malewicz Kazimierz 68–71, 73, 88, 119, 141, 149, 342, 524, 573
Malinowski Bronisław 148
Mallarmé Stéphane 39
Man Paul de 183, 337
Man Ray (Emmanuel Rudnitzky) 72–74, 77, 81, 83, 280, 311, 330, 342, 423, 430
Mann Sally 374, 388
Manet Édouard 60, 79, 200, 265–266, 272, 280–281, 299, 499, 501
Mann Tomasz 83, 328
Manzoni Piero 109, 143, 313, 362, 369
Mapplethorpe Robert 16, 163, 285, 287, 363, 428, 513, 548, 554
Marcel Gabriel 294
Marecki Piotr 424
Margolles Teresa 220, 367
Marinetti Filippo 64–65
Marioni Tom 111, 144
Markowska Anna 116, 120, 147, 153, 316, 349, 397, 401, 491, 517, 562
Markowski Eugeniusz 157
Markowski Michał Paweł 200, 569
Marks Karol 10, 117, 129, 152, 167, 252, 463
Maroń Barbara 463
Marquard Odo 581
Márquez Gabriel Garcia 122
Martel Richard 230, 234
Martin Agnes 118
Martinis Dalibor 476
Marzec Andrzej 28
Marzec Sławomir 343
Marzona Daniel 142
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 473
Masson André 77, 83
Mathieu Georges 84
Matisse Henri 155, 530
Matta-Clark Gordon 153, 492, 561–562
Maupassant Guy de 280
Mauss Marcel 513, 566
Maziarska Jadwiga 84
Mazur Adam 466
McCarthy Paul 17, 110, 313, 360, 362–363, 366, 428, 431
McEwan Cheryl 456
McLuhan Marshall 410–412, 576
Mead Margaret 194

Mekas Jonas 137
Melamid Alexander 161
Melville Herman 328
Mendieta Ana 127, 163, 244, 357–358, 367–368, 377
Merleau-Ponty Maurice 38
Merrit Natacha 545
Michał Anioł (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 341
Michaux Henri 84
Michowska Agata 524, 536
Mikołaj z Kuzy (Mikołaj Kuzańczyk) 574
Mikołajczyk Antoni 137
Mikulski Kazimierz 269
Mink Janis 75
Miró Joan 77
Mirzoeff Nicholas 350, 473
Mistrz Eckhart (Eckhart von Hochheim) 574
Mitchell William John Thomas 593
Modiano Patrick 211
Modigliani Amadeo 530
Modzelewski Jarosław 158, 325, 426, 516
Moffat Tracey 457, 565
Moholy-Nagy László 327
Mondrian Piet 69, 71, 73, 83, 118, 524, 525, 573
Monet Claude 60
Monroe Marilyn 133–134, 432, 575
Montaigne Michel de 342, 441
Moorman Charlotte 117, 399
Morawski Stefan 61, 68, 89, 151
Morgan Stuart 160, 165, 210, 376, 382, 428
Mori Mariko 316, 429, 580
Morimura Yasumasa 20, 350, 429, 432, 575
Morley Malcolm 154, 158
Morris Robert 109, 118–122, 141–142, 145, 348, 567–569
Morrisey Paul 134
Motherwell Robert 83–84, 524
Mouffe Chantal 447
Możdżyński Paweł 386
Muchina Wiera
Muehl Otto 95, 101–105, 110, 142, 361
Munch Edward 62, 188
Murak Teresa 16, 108, 111, 254, 261, 282, 394
Murakami Saburo 108
Murakami Takashi 316, 359, 369
Murillo Bartolemé Esteban 341
Murnau Friedrich Wilhelm 63
Musil Robert 200
Muybridge Eadweard 107, 155, 330
Mytkowska Joanna 427–428
Nabokov Vladimir 284, 548
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 60
Namuth Hans 86, 92, 108
Nancy Jean-Luc 263
Nasiłowska Anna 195
Natalia LL 145, 160, 269, 278, 282, 338, 346, 478, 532, 587
Nauman Bruce 111, 137–138, 145, 149, 313, 320, 501
Nebreda David 300, 348
Neshat Shirin 270, 476–477, 482
Neue Bieriemiennost (grupa) 158
Newman Barnett 84, 87, 349, 512, 524–525, 586
Newton Helmut 283, 397, 430
Nezvanowa Netochka 417
Nico (Christa Päffgen) 131, 315
Niedermair Brigitte 285
Niedzielko Wojciech 427, 504
Niemczyk Krzysztof 424
Nieslony Boris 109, 234
Nietzsche Fryderyk 10, 11, 23, 29, 37, 44, 53, 59, 63, 69, 129, 167, 168, 188, 227, 311, 366, 578, 589, 592, 594
Nieznalska Dorota 478–479, 501
Nitka Zdzisław 158
Nitsch Hermann 95, 100–102, 105, 110, 216, 357, 512, 518
Noah Warsaw (Zygmunt Piotrowski) 111
Nochlin Linda 473
Noland Kenneth 141
Nolde Emil 63, 530
North Michael tylko_bibl
Nowicka Hanna 358
Nowosielski Jerzy 269, 525
Nycz Ryszard 199, 569
O'Keeffe Georgia 475
Obrzydowski Wiesław 157
Odermatt Arnold 375
Ofili Chris 362, 514
Okołowicz Stefan 344
Oldenburg Claes 93–94, 132
Oliva Achille Bonito 158
Ono Yoko 252, 301–302, 306, 312, 541, 584
Opałka Roman 149, 225, 384
Opie Catherine 347–348
Oppenheim Dennis 109, 120, 126, 145, 273
Oppenheim Meret 79, 265, 342
Orlan 16–17, 109, 111, 282, 287, 289, 383, 399, 514

Orwell George 57, 412, 442
OuLiPo (grupa) 183
Oursler Tony 316, 397, 406
Owens Craig 128, 159–160
Paci Adrian 233, 238
Paik Nam June 117, 136–138, 145, 365, 399, 412, 420, 429, 574, 587
Pamuk Orhan 589
Pane Gina 109, 111, 176, 347, 383
Parker Alan 253
Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 343, 348
Parr Mike 109, 357, 383
Partum Andrzej 111, 145, 425, 502, 510
Partum Ewa 111, 282, 478 484
Paruzel Andrzej 137
Pasolini Pier Paolo 361
Patterson Beniamin 96, 98
Pawlak Włodzimierz 158, 325, 426
Pawłowski Tadeusz 93–95
Paz Octavio 386
Pągowska Teresa 269
Pearlstein Philip 154
Penck A. R. (Ralf Winkler) 157
Pepper Beverly 124
Perec Georges 183, 215, 328
Perugino Pietro 341
Pessoa Fernando 3, 19, 317
Pevsner Antoine 68, 118
Picabia Francis 72–73, 77, 81, 83, 513
Picasso Pablo 66, 155, 200, 280, 296, 330, 349, 530
Pincus-Witten Robert 123
Pinget Robert 40
Pinińska-Bereś Maria 16, 282, 292, 478
Piotrowska Krystyna 346
Piotrowski Kazimierz 152
Piotrowski Piotr 159, 285, 440–441, 443–444, 490, 492, 572
Piper Adrian 145
Pissarro Camille 60
Piwowarska Barbara 243
Plath Sylvia 300
Platon 37–38, 71, 148, 240, 522, 590
Plotyn 341, 574
Poe Edgar Allan 559
Polański Roman 329, 548
Poliakoff Serge 84
Pollock Jackson 14, 60, 83, 85–88, 92, 107, 126, 265, 314, 350, 356, 359, 362–363, 502, 505
Popczyk Maria 311, 596
Popowa Lubow 69
Poppel Jacques Maria van 110
Popper Karl 31
Poprzęcka Maria 77
Porczak Antoni 140
Porębski Mieczysław 579
Potocka Anna Maria 506–507, 526, 567
Presley Elvis 132–133
Prince Richard 161, 410
Proust Marcel 39, 200, 328, 541
Przybyszewski Stanisław 280
Przyjemski Leszek 164
Przyłuski Jan 107
Ptaszkowska Anka 424
Puenzo Lucía 284
Pussy Riot (grupa) 479
Pynchon Thomas 128, 183
Queneau Raymond 183
Queysanne Bernard 328
Quinn Marc 329, 352, 366
Rabelais François 38
Radziszewski Karol 286
Rainer Arnulf 100, 241, 246, 253, 430
Rajkowska Joanna 364
Rancière Jacques 161, 165, 447, 485
Rasdjarmrearnsook Araya 382, 391
Rauch Neo 465
Rauschenberg Robert 91, 108, 119, 128, 132, 142–143, 154, 327, 348, 374, 505, 509
Ray Charles 397
Reich Steve 118
Reinhardt Ad 84, 87–88, 120, 145, 147–148, 270, 573, 597, 598
Renoir Auguste 60, 265
Resnais Alain 40
Restany Pierre 500
Rewers Ewa 209, 228–229, 455, 570, 593
Rexroth Kenneth 128
Rheims Bettina 358, 514
Ribera José de 348
Ribettes Jean-Michel 401
Richter Gerhard 20, 73, 154–156
Richter Hans 56, 311, 329–330, 358, 376, 380, 384, 461, 469, 575
Ricoeur Paul 517
Riefenstahl Leni 440, 462
Riley Terry 118
Rilke Rainer Maria 204
Rimbaud Arthur 77, 226
Rist Pipilotti 580
Robakowski Józef 137, 221, 348–349, 351, 425, 463, 502, 504, 510

Robbe – Grillet Alain 40, 183, 499, 569
Rodczenko Aleksander 68–69, 118, 440, 462
Rodin Auguste 242, 281, 572
Rogulski Marek 385
Rohe Mies van der 118
Rokeby David 350
Rolke Tadeusz 243
Romanyshyn Robert D. 266
Ronduda Łukasz 400, 416–417, 425, 502, 533
Rorty Richard 12, 45, 130, 169, 438, 568, 592, 595
Rosen Roee 214
Rosenbach Ulrike 110
Rosenstein Erna 269
Rosiek Stanisław 201, 215, 423
Rosołowicz Jerzy 145
Roth Philip 128
Rothko Mark 84, 87, 148, 524–525
Rottenberg Anda 251–252, 458, 463, 516
Rouault Georges 280
Rousseau Jean-Jacques 114, 127
Roussel Raymond 75
Różewicz Tadeusz 458
Rubens Peter Paul 200, 349, 475
Ruff Thomas 162
Ruksza Stanisław 100–101
Rumas Robert 164, 515
Rumiak Sławomir 545
Rushdi Salman 337, 566
Russolo Luigi 64
Rybczyński Zbigniew 137
Rychłowska Irena 584–585
Ryczkowska Marta 540
Rydet Zofia 488–489
Rykała Jacek 465
Ryman Robert 141
Rytka Zygmunt 254
Rzepecki Adam 456, 503
Sacher-Masoch Leopold von 79, 265
Sade Donatien Alphonse François de 105, 360–361, 540
Sagan Dorion 564
Sage Kay 342
Saïd Edward W. 160
Saint Phalle Niki de 314, 500–501, 508
Saint-Exupéry Antoine 328
Sant Gus Van 228
Sarraute Nathalie 40, 183, 569
Sartre Jean-Paul 12, 29–31, 76, 182, 337, 359
Sasnal Wilhelm 459
Saudek Jan 283
Saussure de Ferdynand 32, 35–36, 44, 51, 167
Sawicka Jadwiga 477, 484
Schaeffer Bogusław 93, 499
Schiele Egon 64, 100, 280, 342
Schiller Friedrich 10
Schnabel Julian 157
Schneemann Carolee 16, 88, 98, 109–110, 163, 267, 274, 281, 358, 365
Schneider Gary 257
Schönberg Arnold 100
Schopenhauer Artur 23, 59, 63, 69
Schouten Lydia 110, 282
Schwarzkogler Rudolf 95, 104–105, 110, 142, 383
Schwitters Kurt 72–73, 88, 264
Scott Ridley 228
Sebald W. G. (Winfried Georg) 461, 465
Sedgwick Edie 315
Seligmann Kurt 365
Semper Ene-Liis 383–384
Serra Richard 121–122, 165, 363, 401
Serrano Andres 163, 233, 237, 285, 299, 358, 364, 377, 380, 491, 513–514, 550
Sędzia Główny (grupa) 478
Sharits Paul 137
Sherman Cindy 161–162, 315, 320, 329, 349, 373
Shibli Ahlam 218
Shimamoto Shōzō 108
Shiraga Kazuo 93, 108
Shonibare Yinka 457
Shusterman Richard 112, 271, 569
Sienkiewicz Karol 427, 464
Sierra Santiago 460, 492, 494
Sikorski Tomasz 584
Silverthorne Jeffrey 285
Simmons Laurie 396
Simon Claude 40, 183, 569
Simon Jacques 127
Simon Janek 457
Sitkowska Maryla 426, 463
Skarbek Krzysztof 158
Skąpski Łukasz 427, 504
Sloterdijk Peter 311
Small Andrew 342
Smith Kiki 17, 163, 362
Smith Zadie 565–566
Smithson Robert 123–126, 145, 228, 245, 394
Smoczyński Mikołaj 18, 525–526
Sobczyk Marek 158, 426
Sobocki Leszek 269, 463

Sokrates 240
Sollers Philippe 40
Sontag Susan 80, 128, 133, 298, 361, 429, 439, 441, 587
Soulages Pierre 84
Soupault Philippe 77
Sowa Jan 297, 439, 456–457
Spero Nancy 473
Spoerri Daniel 500
Sprinkle Annie 110, 268
Stanisławski Konstantin 264
Starobinski Jean 201, 215
Stażewski Henryk 327
Stein Gertruda 3, 285–286, 330
Steiner Rudolf 114, 301
Stelarc (Stelios Arcadiou) 17, 109, 402, 411–412, 417, 419
Stella Frank 118, 141–142
Stembera Petr 109
Sterbak Jana 366
Stern Jonasz 325, 458
Stevenson Robert Louis 317
Stieglitz Alfred 73
Still Clyfford 84, 524
Stockhausen Karlheinz 137
Stoichita Victor I. 140–141, 341, 349
Struk Tomasz 385, 392, 529
Strzemiński Władysław 68, 149
Sugimoto Hiroshi 349
Sukenick Ronald 128
Suljević Alma 381
Surůvka Jiři 316
Susid Paweł 326
Süskind Patrick 317
Suzuki Daisetsu 583
Suzuki Shunryu 591
Sylvester David 268
Szabłowski Stach 214, 395
Szajna Józef 458–459
Szapocznikow Alina 212, 379
Szeemann Harald 146, 157, 375
Szekspir William 328, 563
Szewczyk Andrzej 127–128, 216, 505
Szmatloch Jan 465
Szpakowski Wacław 344
Sztabiński Grzegorz 145
Sztwiertnia Grzegorz 218, 300–301, 308, 427, 435
Szymański Wojciech 123, 245, 571
Szymczyk Adam 271
Świdziński Jan 109, 111, 145, 148, 151–152, 159, 503
Świetlik Andrzej 456
Taborska Agnieszka 80, 586
Tajber Artur 111, 233, 238, 463
Tanning Dorothea 342
Tàpies Antoni 84
Taranienko Zygmunt 459
Tarantino Quentin 215
Tarasewicz Leon 251–252
Tarr Béla 228
Tatarczyk Tomasz 251
Tatlin Władimir 68–69
TechnoSpher (grupa) 417
Tenzin Wangyal Rinpocze 593
Tetla Lesław 464
The Vasulkas (Steina & Woody Vasulka) 137
Thek Paul 376, 399
Thomas Dylan 337
Thomas Louis-Vincent 377
Thoreau Henry David 92, 251
Tillmans Wolfgang 545
Tinguely Jean 142, 314, 505, 508
Tintoretto Jacopo 475
Tiravanija Rirkrit 165, 303, 491, 565
Tobey Mark 83–84, 574
Tobis Andrzej 464
Todorov Tzvetan 50, 199
Toffler Alvin 576
Toklas Alice B. 285–286
Tomczyk Józef 326
Toulouse-Lautrec Henri 60, 62
Tour Georges de La 473
Tót Endre 16, 244, 249
Tran Ba Vang Nicole 283
Trier Lars von 300
Trockel Rosemarie 505, 509
Truffaut François 499
Truszkowski Jerzy 111, 131, 164, 267, 299, 385, 425, 463, 534
Trzeciakowski Zbyszko 111, 267, 533–534
Trzupek Jan 379
Tudor David 108
Turner Victor 171, 531, 569
Turowski Andrzej 68–71, 344
Tuymans Luc 459, 467
Tycjan (Tiziano Vecelli) 473
Tyler Stephen A. 198, 200
Tzara Tristan 72, 107
Ujma Magdalena 283
Uklański Piotr, 427, 486
Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 16, 110–111, 230, 340, 540, 574, 586
Ulrichs Timm 109, 145–146

Usakowska-Wolff Urszula 314
Ut Nick 457
Vaara Roi 110, 234
Valie Export (Waltraud Lehner) 110, 425, 475, 481
Varda Agnès 40
Varela Francisco 581
Vattimo Gianni 12, 129–130, 466, 507, 570
Vautier Ben 93, 98, 109, 184, 313, 425, 500, 508
Velázquez Diego 155, 324, 473, 499, 542
Venet Bernar 109
Vermeer Jan van Delft 155, 329, 432
Vinci Leonardo da 74, 263, 399–400, 475, 499, 514
Viola Bill 18, 137, 412, 532, 536, 578
Virilio Paul 241–242
Vonnegut Kurt 128
Vostell Volf 93–95, 136–137, 501
Wachowski Andy 254
Wachowski Lana (Larry) 254
Wagner Ryszard 439
Wajda Andrzej 458
Walczak Ireneusz 329
Walker Alice 565
Walker Kary E. 457
Wall Jeff 299, 305
Waltoś Jacek 269
Warhol Andy 15, 56, 130–136, 148, 154, 160, 184, 215, 218, 285, 311, 314–316, 328, 332, 342, 349, 363, 375, 383, 385, 442, 489, 499, 507, 514, 586
Warpechowski Zbigniew 107, 111, 358, 383, 425, 462, 517
Wasilewska Maria 527
Wasilewski Marek 126, 140, 146, 212, 217, 220, 232, 300, 325, 339, 477, 491, 532
Waśko Ryszard 137
Watts Alan 591
Webern Anton 100
Wegener Paul 63
Weibel Peter 101–102, 361, 425
Weiner Lawrence 145–146, 148–149
Weir Peter 444, 565
Weiwei Ai 492, 495
Welsch Wolfgang 19, 312, 318, 564–567, 580–581
Wesselmann Tom 499
Wharton William 253
Whiteman Robert 93
Whiteread Rachel 212, 216–217, 224, 312
Wielebska Kamila 78
Wielogórski Andrzej 456
Wiertow Dziga 440, 444, 485
Wiktor Karolina 478
Wilber Ken 196
Wilde Oskar 280
Wilke Hannah 110, 339, 351
Wilkoszewska Krystyna 177, 271, 311, 596
William Gibson 417
Williams Emmett 96, 184, 503
Winiarski Ryszard 145, 312
Wiśniewski Atanazy 164
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 344
Witkin Joel-Peter 155, 395
Witruwiusz 196, 263, 400
Wittgenstein Ludwig 15, 19, 43, 120, 122, 147, 198, 314, 568, 590, 592
Wittig Monique 206
Wodiczko Krzysztof 232, 300, 307, 490–492, 497
Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) 84
Women Artists in Revolution (grupa) 473
Woodman Francesca 162, 300, 344, 354, 380
Woolf Wirginia 280, 284
Woźniak Cezary 44, 595
Woźniak Ryszard 158, 326, 426
Wójcik Julita 478
Wrońska Maria 526, 537
Wróblewski Andrzej 458
Wyrzykowski Piotr 317–318, 415, 422
Young La Monte 118
Zagrodzki Janusz 528
Załuski Tomasz 443
Zarębski Krzysztof 111
Zarzycka Ewa 425
Zawojski Piotr 140, 244, 257, 317, 331
Zeidler-Janiszewska Anna 203, 216, 298, 312
Zet Martin 16, 244, 248
Zimbardo Philip 302–303
Zinowiew Aleksander 441
Zola Emil 280
Zurbarán Francisco de 348
Žižek Slavoj 34, 51, 174, 176–177, 191–192, 438–439, 493, 584, 597
Żebrowska Alicja 17, 164, 287, 299, 328, 362, 400, 407, 550
Żmijewski Artur 164, 256, 299, 303, 309, 345, 402, 460, 492, 513, 515, 533, 572–573, 586
Żuławski Andrzej 300, 458, 551

Podziękowania

Składam podziękowania wszystkim osobom, których cenne uwagi merytoryczne okazały się niezwykle istotne przy konstruowania koncepcji tej książki. W tej mierze pragnę przede wszystkim podziękować za życzliwą lekturę i ważne sugestie dr hab. Aleksandrze Kunce (prof. uś), dr hab. Marii Popczyk (prof. uś) oraz dr hab. Annie Markowskiej (prof. Uniwersytetu Wrocławskiego), a także recenzentom – dr hab. Arturowi Tajberowi (prof. ASP Kraków) i dr Sebastianowi Dudzikowi (UMK Toruń).

Kluczowa dla publikacji tej książki okazała się decyzja o jej wydaniu i w tej mierze pragnę podziękować za zaufanie i wielką życzliwość okazaną przez prof. dr hab. Antoniego Cygana – rektora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, oraz za przychylność i wsparcie dr Mieczysława Judy. Dziękuję również Zofii Oslislo-Piekarskiej za projekt i skład książki, który znakomicie oddaje moje intencje, oraz Annie Cichoń za koordynację oraz techniczną redakcję.

Ogromne podziękowania należą się również wszystkim instytucjom wystawienniczym, w których realizowałem własne projekty kuratorskie, co stało się istotnym przyczynkiem nie tylko do refleksji, ale i do rewizji moich poglądów w domenie sztuk wizualnych; pośród nich pragnę szczególnie wymienić kierowaną przez Edytę Wolską Bałtycką Galerię Sztuki Współczesnej w Słupsku. Dziękuję również wszystkim galeriom i artystom za udostępnione archiwa oraz mojej żonie Grażynie, bez której obecności i wsparcia książka ta nigdy by nie powstała.

Streszczenie

Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych to praca badawcza, której celem jest podjęcie namysłu nad antropologią tożsamości i jej wirtualnego zobrazowania w świecie sztuki współczesnej. Punktem wyjścia jest estetyczna i filozoficzna refleksja nad historią i teorią funkcjonowania podmiotu we współczesnej kulturze, zaś w sztuce w szczególności. Tożsamość i podmiotowość zawsze konfrontowana jest z tym, co prywatne i tym, co publiczne. W tym rozumieniu cechuje je dwuznaczność, wspólny krwiobieg i ścisły związek pomiędzy ideami Wnętrza i Zewnętrza, których wspólny i archeologiczny dyskurs uzyskał – w szerszej, bo filozoficznej, perspektywie – istotne rozwinięcie w pismach Michela Foucaulta. Równie intrygującym dopełnieniem tej refleksji są uwagi Jacquesa Derridy na temat (nie)obecności śladu i podmiotu, Barthesowska „śmierć Autora" oraz „bankructwo przedstawienia" i „utrata tożsamości" w myśli Gillesa Deleuze'a. Tym humanistycznym tropom i motywom idą w sukurs „tezy" zawarte w liczących ponad 2000 lat buddyjskich sutrach oraz odkrycia naukowców zajmujących się domeną fizyki kwantowej, które zgodnie podważają status obiektywnego obserwatora, a także tożsamość i integralność naszego obrazu świata z rzeczywistością. Wyłaniająca się z nich perspektywa stwarza płaszczyznę dla subiektywnego, względnego bądź kwantowego współuczestnika zdarzeń. Jest to zatem miejsce umowne, w którym spotykają się wszyscy uczestnicy urbanistycznego spektaklu współczesności, a pośród nich znajduje się m.in. *flâneur* (tudzież artysta).

Praca przedstawia analizę i reinterpretację strategii artystycznych, jakie miały miejsce w sztuce ostatnich pięciu dekad – w kontekście problematyki szeroko rozumianej tożsamości (artysty, dzieła oraz odbiorcy). W tym celu został zaprezentowany zarys i model modernistycznie i postmodernistycznie rozumianej tożsamości, która – w rezultacie zmiennych paradygmatów wiedzy – została ostatecznie poddana relatywizacji. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest impas podmiotowości i konturowo postrzeganej tożsamości. Sztuka drugiej połowy xx wieku oraz dzieła najnowsze odbijają to pęknięcie klasycznego dyskursu tożsamościowego, co uwidacznia się m.in. poprzez (de)mitologizację dyskursu genealogicznego (oraz biograficznego) artysty. Tożsamość wszystkich uczestników artystycznych praktyk (lektury oraz wypowiedzi) staje się dzisiaj przestrzenią negocjacji oraz językowej gry, w której podmiot dokonuje transgresji, zwielokrotnienia bądź rozproszenia, zaś sama tożsamość jest figurą o nomadycznym i rizomatycznym charakterze. Jest ona kształtowana w relacji do tego, co publiczne i prywatne, i dlatego metafory flâneura oraz „pasażu", które konotują dialektykę Wnętrza i Zewnętrza, wydają się być atrakcyjne poznawczo i estetycznie.

Résumé

The Passage Effect. Confrontations and negotiations of identity in contemporary artistic practice is a research work aimed at rethinking the anthropology of identity and its imaging in the world of contemporary art. The starting point for this is in the aesthetical and philosophical reflection on history and theory of the functioning of the subject in contemporary culture, and especially contemporary art. Identity and subjectivity are always confronted with what's public and what's private. In such understanding they are characterized by ambiguity, common bloodstream and direct connection between the ideas of the Inside and the Outside, the common and archaeological discourse of what got an important development – in wider philosophical perspective – in Michel Foucault's writings. Equally intriguing complements to this reflection can be found in Jacques Derrida's notes on the presence/absence of trace and subject, Barthes' 'Death of the Author' and Gilles Deleuze's 'bankruptcy of representation' and 'loss of identity'. These humanistic tropes and motives are aided by the 'theses' included in over 2000 year-old Buddhist sutras and in scientific discoveries in the area of quantum physics, which unanimously undermine the status of an objective observer and the identity and integrity of our image of the world with the reality. The perspective that emerges from them creates a plane for a subjective, relative or quantum participant of events. Therefore it is a symbolic place, where all the participants of the urban spectacle of contemporaneity meet, including *flâneurs* (and artists) among others.

The work presents the analysis and reinterpretation of artistic strategies occurring in art of the last five decades – in the context of the issues of widely understood identity (of artists, works and the viewer). The work includes the outline and model of modernist and postmodernist understanding of identity which became finally relativized in result of changeable paradigms of knowledge. This has caused the impasse of subjectivity and generally viewed identity. The art of the second half of the twentieth century, as well as the newest works reflect this crack of the classical identity discourse, what reveals among other things through (de)mythologizing the genealogical (and biographical) discourse of the artist. Today the identity of all participants of artistic practices (readings and expressions) has become a space of negotiation and linguistic game, where the subject makes transgression, multiplication or dispersion, and the very identity is a figure of nomadic and rhisomatic character. It is shaped in relation to what's public and private; therefore the metaphors of 'flâneur' and 'passage', connoting the dialectics of the Inside and the Outside, seem to be cognitively and aesthetically attractive.

Roman Lewandowski
Efekt pasażu.
Konfrontacje i negocjacje tożsamości
we współczesnych praktykach artystycznych

RECENZENCI:
Sebastian Dudzik, Artur Tajber

KOORDYNACJA PROJEKTU:
Anna Cichoń

KOREKTA:
Anna Cichoń

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:
Zofia Oslislo

NA OKŁADCE:
Wojciech Ćwiertniewicz, *Autoportret*, 2015

DRUK:
Drukarnia Petit Lublin

TYPOGRAFIA:
Książkę złożono krojami pisma Karmina autorstwa TypeTogether
oraz Montserrat autorstwa Juliety Ulanovsky

PAPIER:
Munken Pure 120

NAKŁAD:
700

WYDAWCA:
Academy of Fine Arts in Katowice
www.asp.katowice.pl

Katowice 2018

Materiały ilustracyjne publikowane są na prawach cytatu,
nie jest on objęty formułą Creative Commons.

ISBN: 978-83-65825-14-8

Projekt dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego





Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych to książka stanowiąca próbę krytycznego opisu, a także namysłu nad problematyką funkcjonowania artystycznego podmiotu oraz jego ikonograficznego zobrazowania w świecie sztuki współczesnej. W publikacji tej zarysowane są modele podmiotu i tożsamości epoki modernizmu i postmodernizmu w obrębie filozofii, socjologii, psychologii i historii idei. W perspektywie historycznej ukazane są także dzieje podmiotu w sztukach wizualnych – począwszy od Picassa i Duchampa, a skończywszy na sztuce aktualnej. W dalszych partiach monografii autor opisuje funkcjonowanie artystycznego podmiotu w kontekście zmiennych zjawisk społecznych, kulturowych i technologicznych. W rezultacie – książka stanowi komplementarne ujęcie funkcjonowania artystycznego podmiotu w kulturze XX i XXI w., a jednocześnie pokazuje, jak sztuka może stać się platformą do prowadzenia emancypacyjnych debat, ujawniać językowe i historyczne manipulacje, współkształtować postawy obywatelskie oraz skłaniać do samoświadomości. Ze względu na interdyscyplinarność tego projektu – monografia ta może być wartościowym materiałem dydaktycznym dla studentów uczelni artystycznych, historii sztuki, kulturoznawstwa, socjologii i dyscyplin pokrewnych.



Roman Lewandowski – krytyk i teoretyk sztuki, kurator, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz wykładowca na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2001–2002 prowadził Galerię Kronika w Bytomiu. Od 2007 r. związany z Bałtycką Galerią Sztuki Współczesnej w Słupsku. W latach 2004–2007 redaktor naczelny czasopisma „Fort Sztuki". Zredagował kilka książek, w tym m.in. *Kroki w historii grafiki* (Kraków 2006) oraz *Eksplozja litery. Ikonografia tekstualności jako źródło cierpień* (Gdańsk – Katowice 2016).

ISBN 978-83-65825-14-8