



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Konfrontacje i negocjacje : strategie tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych

Author: Roman Lewandowski

Citation style: Lewandowski Roman. (2015). Konfrontacje i negocjacje : strategie tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

**UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O KULTURZE
I STUDIÓW INTERDYSCYPLINARNYCH**

Mgr Roman Lewandowski

**Konfrontacje i negocjacje.
Strategie tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych.**

**Praca doktorska napisana
pod kierunkiem dr hab. prof. U.Ś. Aleksandry
Kunce**

Katowice 2015

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	4
Część I	Dzieje recepcji pojęcia tożsamości podmiotu w kontekście zmiennych paradygmatów wiedzy – od XX do XXI wieku.
1.	Freudowska interpretacja psychiki i tożsamości.....8
2.	W obliczu Innego (lustra) – Lacanowska koncepcja podmiotu.....12
3.	<i>Polylogue</i> Julii Kristevej, czyli podmiot w procesie.....5
4.	Rolanda Barthes'a <i>homo significans</i>19
5.	Doświadczenie przygodności (i) bycia-w-świecie gier językowych....21
6.	Człowiek jest bytem bez źródła – antropologia filozoficzna Michela Foucaulta.....24
7.	Derridiańska tożsamość jako ślad (nie)obecności podmiotu (i) historii.....28
8.	Tożsamość jako reperkusja różnicy i powtórzenia (Gilles Deleuze)...30
9.	Tożsamość jako <i>ready-made</i> i fantazmat (Jean Baudrillard).....32
10.	Tożsamość jako forma i pustka.....34
Część II	Zarys historii strategii tożsamościowych w praktykach artystycznych od modernizmu do postmodernizmu.
1.	Czas awangardy.....39
1.1	Ekspresjonistyczna <i>persona</i> na drodze od ekstazy do melancholii.....42
1.2	Rewolta, prowokacja i profetyczność futurystycznego podmiotu.....44
1.3	Język kubizmu i abstrakcjonizmu jako eliminacja podmiotu na rzecz idei.....46
1.4	Malewicz i Mondrian, czyli bezprzedmiotowy szyfr transcendencji...49
1.5	Kryzys znaku i gra tożsamości w twórczości Marcela Duchampa.....51
1.6	Automatyzm oraz pismo podświadomości w surrealizmie.....56
1.7	(Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji.....61
2.	Interwał neoawangardy.....67
2.1	John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy.....68
2.2	Happening, czyli kolaż uprzedmiotowionych podmiotów.....71
2.3	Anonimowy i/lub zbiorowy podmiot anty-sztuki w działaniach Fluxusu.....74
2.4	Wiedeńskie <i>katharsis</i> – akcyjniści wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów.....78
2.5	Performer jako dzieło i medium.....84
2.6	Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa.....91
2.7	Minimalizm, czyli „śmierć” autora i „narodziny” oglądającego podmiotu.....95
2.8	Matrycowanie jednostkowych i uniwersalnych kodów kulturowych w sztuce ziemi.....99
3.	Postmodernizm – cięcie, reakcja czy kontynuacja?.....104
3.1	„Podmiotowość w szoku”, czyli orgia multiplikowanych tożsamości w sztuce Andy’ego Warhola.....106

3.2	<i>TV Buddha</i> , czyli (re)transmisja obrazów i wizerunków w sztuce wideo.....	111
3.3	Sztuka (pisanie) opcji zerowej.....	115
3.4	Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70.....	118
3.5	Artysta jako antropolog w sztuce kontekstualnej.....	123
3.6	Fotogeniczność (nie)tożsamości w lustrach hiperrealizmu.....	127
3.7	Stara gestualność w nowej ekspresji lat 80.....	129
3.8	Polifonia postmoderny.....	132

Część III Konstituowanie i redefiniowanie tożsamości – od modernizmu do ponowoczesności.

1.	Tożsamość wobec kryzysu idei reprezentacji i utraty przezroczystości przez język.....	137
2.	Kreowanie i dyscyplinowanie ciała jako tożsamościowa strategia....	140
3.	Rola <i>abjectu</i> w konstruowaniu podmiotowości.....	143
4.	Pragnienie i pożądanie nie-Ja.....	145
5.	Melancholia jako kryzys i mechanizm transformacji podmiotu.....	148
6.	Bojaźń i drżenie, czyli <i>trauma</i> w nowych dekoracjach.....	151

Część IV (Nie)obecna struktura tożsamości.

1.	Dynamika, konwersje i rozproszenie tożsamości jednostkowych oraz zbiorowych.....	159
2.	Kontekstualność projektów tożsamościowych.....	161
3.	Palimpsestowość i intertekstualność jako <i>modus operandi</i> we współczesnych strategiach tożsamościowych.....	164
4.	Kombinatoryka, przygodność i aleatoryka tożsamościowego <i>bricolage'u</i>	169
5.	(Post)cielesna (de)terytorializacja tożsamości w czasach posthumanizmu.....	170

Część V Funkcje i strategie artystycznej tożsamości.

1.	Pomiędzy fikcją a biografią, czyli mitologizacja dyskursu genealogicznego artysty.....	178
2.	Rekonstruowanie i redefiniowanie nomadycznej tożsamości podmiotu – lokacje i dyslokacje „ja”.....	189
3.	<i>Atopos</i> – brak umiejscowienia i „znikająca” figura podmiotu.....	196
4.	Dynamika trajektorii tożsamości – pomiędzy kulturą a naturą.....	200
5.	Ciało jako Inny (tekst) w konstruowaniu podmiotowości.....	208
6.	Dylematy i transgresje (kulturowej) płci.....	216
7.	Spotkanie (i/lub konfrontacja) z Innym.....	224
8.	Gry, transformacje i podróże tożsamościowe.....	232
9.	Redefinicje figury podmiotu – aneksja i kreacja elementów tożsamościowych.....	239

Część VI Metafory podmiotu, czyli tożsamościowe dykcje i figury.

1. Autoportret i autobiografia jako alegoria lustra. 246
2. „Pisanie” podmiotu *abjectem*. 257
3. Nowy wspaniały świat *tanatosa*. 269
4. Post-cielesność, czyli bestiariusz tożsamości. 283
5. Kiedy „ja” staje się kłęczem – symulakry, awatary i klony tożsamości w cyberkulturze i sztuce sieci. 292
6. Maski i teatralizacja w świecie spektaklu. 301
7. Sztuka dekonstrukcji oraz demistyfikacji sztuki (i artysty). 308

Część VII Strategie retoryczne podmiotu jako praktyka kulturowej dekonstrukcji.

1. Artysta wobec historii i tradycji kulturowych.....317
2. Strategia relatywizacji i podważania patriarchalnej idei tożsamości..327
3. Polityka ekwiwalencji i subwersji, czyli sztuka (o) opresji i nierówności.....335
4. Poza tabu – desakralizacja *sacrum* i... *profanum*.....343
5. Obrazy (i) ciała – od immanencji do transcendencji.....349
6. Ewokacje dyskursu miłosnego, czyli miłość w labiryncie krzywych luster.....361

Zakończenie

1. Efekt pasażu.....377
2. Proces uprzestrzennienia i multikulturalizm ponowoczesnej tożsamości.....381
3. Impas podmiotowości, doświadczenie nicości i „reinkarnacja” autora.....385
4. Polifonia luster i matryc, czyli Ja w świecie post-biologicznym.....391
5. Tożsamość (sztuki) jako *koan*.....397
6. „Forma jest pustką – pustka jest formą”.....402

Bibliografia.....407

Streszczenie – Résumé.....424

WSTĘP

Proces ewoluowania naszej cywilizacji na przestrzeni minionych kilku tysięcy lat, niezależnie od wszystkich towarzyszących temu technologicznych determinantów i kulturowych następstw, jest także – jeśli nie przede wszystkim – fazą konstituowania ludzkiej podmiotowości. Jednak sama koncepcja podmiotu i jego tożsamości – z genealogicznego i filozoficznego punktu widzenia – ujawniała się powoli oraz stopniowo od wczesnej starożytności. To właśnie w *Filozofii pierwszej* Arystotelesa, którą później opatrzono 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 nacechowanie logiczne oraz ontologiczne i – co więcej – nie odnosił się on do samego człowieka, ale do całego wszechświata. Od tego kosmocentrycznego modelu Arystotelesa niewiele – w antropologicznym rozumieniu – różnił się teocentryczny podmiot średniowiecznej filozofii chrześcijańskiej. Dla współczesnego postrzegania podmiotowości kluczowy okazał się dopiero dokonany przez Kartezjusza zwrot epistemologiczny, którego konsekwencją stało się utożsamienie idei podmiotu z człowiekiem. Stąd też kartezjańska jednostkowa świadomość – *res cogitans* – to istota myśląca, ponieważ – jak pisał autor *Rozprawy o metodzie* (1637) – „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 – jak się wydaje – idea podmiotu transcendentalnego Kanta, którego intencją było zażegnanie skrajności empiryzmu i racjonalizmu, a także koncepcja Hegla utożsamiającego człowieka z myślącym rozumem. „Człowiek – jak pisał autor *Fenomenologii ducha* (1806) –

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

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

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 zaczęły się formować zręby nowoczesności, a w jej kulturowym obrębie wyraźnie wykształcało się coś w rodzaju jednolitej matrycy, która – jak pisze Tomasz Kitliński – powieliła „model jednolitego, stałego, niepodzielnego i zamkniętego podmiotu, identycznego i tożsamego wobec siebie, oddzielnego 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.

Optyka ta – jak się wydaje – przez długi czas dość klarownie zaklinała wiarę w język i tożsamość. Punktem zwrotnym i dekonstrukcją tego paradygmatu okazały się dopiero tezy Fryderyka Nietzschego, który zapewne był pierwszym autorem jednoznacznie kwalifikującym podmiot i samoświadomość jako wyabstrahowane fikcje. I jakkolwiek autor *Woli mocy* artykułuje na pozór „mocną” i monadyczną podmiotowość, będącą reperkusją woli stawania się, bowiem „życie samo jest wolą mocy”⁵, to jednak już sama procesualność tożsamości determinuje jej iluzoryczny status. Stąd Nietzsche podważa jej realny byt i wskazuje na semantyczny rodowód: „‘ja’ jako podmiot jest warunkiem orzeczenia ‘myślę’”⁶. Na uwikłanie tożsamości w język, 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 szczególnie wyraz dawali Zygmunt Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan i Julia Kristeva. Niezależnie od psychocielesnego oglądu podmiotowości, niezwykle istotna okazała się także perspektywa egzystencjalna (Heidegger, Sartre, Levinas) czy hermeneutyczna i tekstualna (Gadamer, Wittgenstein). W każdej z tych interpretacji podmiotowość z reguły okazywała się być funkcją bądź pochodną języka, władzy czy wiedzy, co w ostateczności – za sprawą strukturalizmu, a później poststrukturalizmu – doprowadziło do dekonstrukcji, rozproszenia bądź „śmierci” podmiotu. Jednymi z najbardziej spektakularnych opusów tego kryzysu były wczesne publikacje Michela Foucaulta, w których „autor” obwieścił, że człowiek jest „wynałazkiem

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

⁴ T. Kitliński, *Teoria Julii Kristewej wobec kryzysu podmiotowości*, Wydział Filozofii i Socjologii UMCS, Lublin, 1998, s. 16

⁵ F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Wyd. vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2009, s. 22.

⁶ F. Nietzsche, 2001, *Poza dobrem i złem*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo „A”, Kraków 2001, s. 41.

humanistyki”⁷, i – co więcej – że jego „historia – (...) jest krótka. A koniec być może bliski. (...) Możemy założyć, że człowiek zniknie, niczym oblicze z piasku na brzegu morza”⁸.

Równie intrygującym dopełnieniem tych refleksji stały się rozważania Jacquesa Derridy na temat (nie)obecności śladu i podmiotu⁹ oraz „bankructwo przedstawienia” i „utrata tożsamości” w myśli Gillesa Deleuze’a¹⁰. Analogiczne bądź zbliżone koncepcje pojawiły się też w pismach Rolanda Barthes’a czy Richarda Rorty’ego, w których figura ‘autora’ jest reprezentowana przez strukturalne i tekstualne konwencje. Paradoksalnie – w każdym ze wspomnianych przypadków przedstawienie tożsamości podmiotu jako tekstualnego produktu mniej czy bardziej opresyjnych dyskursów koresponduje z koncepcją iluzoryczności *ja* reprezentowaną przez liczącą ponad dwa tysiące lat tradycją buddyjskich sutr.

Zarówno nurt strukturalizmu jak i cała formacja poststrukturalna w sensie konceptualnym wpisywały się w modną po II wojnie światowej doktrynę posthumanizmu, która z jednej strony była reperkusją niedawnych, globalnych wydarzeń wojennych, z drugiej zaś – odwoływały się do rozwijającej się technicyzacji życia i rozwiązań oferowanych m.in. przez inżynierię genetyczną. Stąd w rozważaniach teoretyków tych nowych dyskursów, uwzględniających zachodzące w świecie bio-transfiguracje – siłą rzeczy – musiały pojawić się nowe figury. Jednak – 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”¹¹. I dlatego „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”¹². Ta perspektywa niejako przypomina nam po raz kolejny w historii, że w hierarchii życia i

⁷ Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

⁸ M. Foucault, *Słowa i rzeczy, Archeologia nauk humanistycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 347.

⁹ Zob. J. Derrida, *Różnica*, [w:] idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 50.

¹⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 365 i in.

¹¹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 8.

¹² *Ibidem*, s. 9.

tożsamościowych gier człowiek – mimo swych uzurpacji – „zawsze jest własnym kresem, czyli kresem tego, co jego własne”¹³.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie w miarę panoramicznej (choć niekiedy też zaprezentowanej komparatystycznie) ikonografii współczesnej podmiotowości¹⁴ w kontekście antropologii tożsamości. Psychoikonografia ta ma z założenia stanowić próbę strukturyzacji, dekonstrukcji i reinterpretacji praktyk dyskursywnych sztuki współczesnej od okresu awangardy do dnia dzisiejszego, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki tożsamości, rozumianej jako zespół figur wyobrażeniowych i związanych z nimi artykulacji artystycznego podmiotu dzieła (tekstu kultury) w ramach podejmowanych strategii artystycznych. Jednocześnie zostanie zaprezentowany model modernistycznie i postmodernistycznie rozumianej tożsamości, która – w rezultacie zmiennych paradygmatów wiedzy – została ostatecznie poddana relatywizacji. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest właśnie impas podmiotowości i konturowo postrzeganej tożsamości, czego liczne egzemplifikacje znajdują swój wyraz m.in. w sztuce, filmie czy literaturze XX w. Dość przypomnieć, że koncepcje rozproszonej bądź fikcyjnej tożsamości aklimatyzowały się i osadzały już na początku ubiegłego stulecia u tak znaczących pisarzy, jak James Joyce (*Ulisses*, 1918-20), Marcel Proust (*W poszukiwaniu straconego czasu*, 1911-27), André Gide (*Falszerze*, 1926) czy Robert Musil (*Człowiek bez właściwości*, 1921-42). Zobrazowanie podobnej meandryczności i/lub umowności podmiotu obserwujemy również w sztukach wizualnych, o czym świadczą prace Kazimierza Malewicza, Pieta Mondriana, Marcela Duchampa, Andy'ego Warhola, Josepha Kosutha czy Romana Opałki. Sztuka XX wieku oraz dzieła najnowsze dobitnie i wymownie odbijają 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. Często też jest ona kształtowana w relacji do tego, co publiczne i prywatne, i dlatego metafora „konfrontacji i negocjacji”, konotująca dialektykę Wnętrza i Zewnątrz oraz Artysty i Odbiorcy, wydaje się w tym kontekście być atrakcyjna poznawczo i estetycznie.

¹³ J. Derrida, *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w]: idem, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993, s. 184.

¹⁴ Termin „ikonografia podmiotowości” zapożyczam od Pawła Leszkowicza. Zob. P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001.

Część I – Dzieje recepcji pojęcia tożsamości podmiotu w kontekście zmiennych paradygmatów wiedzy – od XX do XXI wieku

Freudowska interpretacja psychiki i tożsamości.

Schyłek XIX w. jest okresem, który w myśli filozoficznej i antropologicznej przynosi radykalną redefinicję paradygmatu człowieka jako istoty racjonalnej, co stanowiło pokłosie idei oświeceniowych. Konwersja ta jest 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”¹⁵, 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. 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 – paradoksalnie – w myśl jego teorii okazują się być warunkiem *sine qua non* w procesie kształtowania i kreowania osobowości.

Zaprezentowana przez Zygmunta Freuda koncepcja psychoanalizy stała się jedną z najbardziej odkrywczych, a jednocześnie psychodynamicznych i rozwojowych teorii wyjaśniających strukturę i funkcjonowanie psychiki człowieka. W jej ramach – i to było najbardziej nowe, nieocenione i radykalne – wiedeński psychoanalityk około 1895 roku przedstawił hipotezę o istnieniu nieświadomości. Jej pogłębienie jak i dalsze rozwinięcie psychoanalizy – jako nauki oraz terapii – Freud przedstawił w kolejnych pracach, wśród których do fundamentalnych dzieł trzeba zaliczyć *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), *Wstęp do psychoanalizy* (1917) i *Kultura jako źródło cierpień* (1930). Zaproponowany w nich model strukturalny ludzkiej psychiki składa się z trzech komponentów: **Nieświadomości**,

¹⁵ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Psychoanaliza*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 50.

Przedświadości i Świadomości. Te systemowe elementy określane są w psychoanalitycznej nomenklaturze jako *id* (To), *ego* (Ja) i *superego* (Nad-Ja)¹⁶.

System pierwotnym, niejako matrycą całej ludzkiej osobowości, jest *id*, którą uczeń i kontynuator Freuda, Bruno Bettelheim, nazywa „otchłanią w nas samych”¹⁷. Jest to rezerwuuar uwarunkowanej genetycznie psychicznej energii, bowiem mieszczą się w nim wszelkie pragnienia i potrzeby, które generalnie składają się na popędy życia (*eros*) oraz śmierci (*tanatos*). Na ten pierwszy składają się głód, pragnienie oraz seksualność (*libido*)¹⁸. Należy podkreślić, że 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 będzie inicjować wszelkie somatyczne pobudzenia seksualne¹⁹. *Id* zawsze kieruje się zasadą przyjemności, a zatem będzie zmierzać 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 introjkcji zakazów i nakazów, które jednostce zostały przekazane w pierw przez rodziców, a później na drodze 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* rozumieć jako autorefleksyjną samoświadomość jednostki, która stanowi o jego kondycji i tożsamości. Nie można jednak też zapominać, że tak interpretowana 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.

¹⁶ Więcej na ten temat [w:] Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982.

¹⁷ B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Wyd. Jacek Santorski i Co., Warszawa 1994, s. 35.

¹⁸ Zob. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 312.

¹⁹ por. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996, s. 128-129.

Proces formułowania osobowości i tożsamości człowieka odbywa się od jego narodzin. Jednak decydujący jest okres pierwszych pięciu lat. Według Freuda wszystkie etapy rozwoju osobowości są zdeterminowane 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 wyciszenie i wyparcie potrzeb seksualnych. 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 dla jej uformowania 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 należą identyfikacja 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*”²⁰ i „chaosem, kotłem pewnych wrzących pobudzeń”²¹. 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”²², 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 (w Kristewowskim rozumieniu²³). 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 kulturowych²⁴. Z drugiej strony – nie można zapominać, że kultura jest przysłowiowym wentylem bezpieczeństwa, bo to przecież w jej ramach człowiek może realizować swe libidalne fantazmaty²⁵. 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, acz nie można też nie doceniać szerokich reperkusji psychoanalizy na kształtowanie się wielu nowych artystycznych nurtów oraz postaw, wśród których największym bodaj dłużnikiem wiedeńskiego psychiatry jest surrealizm.

²⁰ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Psychoanaliza*, s. 51.

²¹ K. Pajor, *Psychoanaliza po stu latach*, Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2009, s. 156.

²² H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. 53.

²³ vide: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Rzyński. Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007.

²⁴ tym problemem szerzej zajął się Freud w swojej pracy pt. *Kultura jako źródło cierpień* (1930).

²⁵ dowodzą tego chociażby misteria dionizyjskie w antycznej Grecji czy popularne w średniowiecznej Europie „Święto Głupców”.

W obliczu Innego (Iustra) – Lacanowska koncepcja podmiotu.

Po drugiej wojnie światowej psychoanaliza, jako terapia oraz naukowa dyscyplina, mimo głosów krytyki²⁶ zaczęła stopniowo pozyskiwać na świecie coraz więcej zwolenników i krytycznych kontynuatorów. Z dzisiejszej perspektywy najbardziej istotny 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 (dystansująca się od biologizmu Freuda i akcentująca rolę społeczno-kulturowych uwarunkowań). Jednak autorem prawdziwego i nieodwracalnego przełomu w psychoanalizie stał się francuski psychiatra i terapeuta – Jacques Lacan. W przeciwieństwie do Freuda, który odwoływał się do mitu (Edypalny trójkąt przypisany matce, ojcu i dziecku), Lacan dostrzegł przejście od tego, co biologiczne, do tego, co kulturowe, przede wszystkim w strukturze mowy oraz mówienia. W jego tekstach datujących się na przełom lat 40. i 50. XX wieku 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. Wyszędłszy z założenia, że podmiotowość – siłą rzeczy – 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*²⁷. 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

²⁶ Krytyka Karla Poppera, zawarta w jego książce *Logika odkrycia naukowego* (wyd. niem. 1934, wyd. ang. 1959), płynie z arbitralnego przyjęcia punktu widzenia opartego na kryteriach logiki oraz ewolucjonizmu Darwina. Według Poppera psychologia nie spełnia kryteriów „naukowości”.

²⁷ K. Pawlak, *Psychoanaliza według Jacques'a Lacana*, [w]: *Nowe zjawiska w psychoterapii*, pod red. Marii Lis – Turlejskiej, Agencja Wydawnicza Jacek Santorski & Co., Warszawa 1991, s. 30.

pozyskał on w semantycznym spadku i stąd „człowiek mówi (...), ale mówi dlatego, że symbol uczynił go człowiekiem”²⁸.

Nie można wszakże zapominać, że tenże podmiot – podobnie jak u Freuda – w efekcie traumy spowodowanej niemożnością utożsamienia się z samym sobą ustawicznie znika 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 roku studium pt. *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*²⁹ 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 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”³⁰. 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 „pokałkowanie” 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...

²⁸ J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, Wydawnictwo KR, przeł. B. Górczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 43.

²⁹ Por. J. Lacan, *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 4/1987, s. 5-9.

³⁰ *Ibidem*.

W napisanym w 1960 roku 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 – pisze 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”³¹. Jego symbolicznym synonimem – w nomenklaturze Lacana – jest Wielki Inny, wirtualna figura wpiętych odnosząca się do ojca, który artykułuje zakaz kazirodztwa, ale później zazwyczaj stają się nimi np. Bóg, Prawo, itp. Najważniejszy w tym procesie jest sam akt deklaracji i wiary, której podmiot – konkluduje Žižek – „wcale nie musi istnieć naprawdę, wystarczy tylko, że założymy jego istnienie, uwierzmy w to, że istnieje – albo pod postacią mitologicznej figury założyciela, który nie jest częścią naszej rzeczywistości, albo pod postacią bezosobowego i nieokreślonego podmiotu”³². Ten mechanizm nie posługuje 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 wpiętych Heidegger, a następnie Gadamer będą dowodzić, że nie mówimy a jesteśmy mówieni przez język, bo „całe nasze doświadczenie bytu zapośredniczone jest przez język”³³. Z drugiej strony – oddziela on nas jednak on wewnętrznej „prawdy”, od drzemiącej w nas pod spodem nieświadomości, mimo że może się ona wyrazić tylko za pośrednictwem języka. Ten zaś rozdział zachodzący między tym, na co wskazuje mieszczący się w nieświadomości dyskurs Innego, a rzeczywistością, jest przyczyną wszelkich nerwic (freudowskiej hysterii), 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, wydane go na pastwę popędów o tyle groźnych, że zdolnych w

³¹ J. Lacan, *Funkcja pole mówienia i mowy w psychoanalizie* s. 59.

³² S. Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 49.

³³ H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 2000, s. 136.

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”³⁴. W rezultacie „dojrzały” podmiot, aby właściwie funkcjonować w społeczeństwie, musi się uzbroić 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 dodać, że ten też wątek stanie się jednym z bardziej interesujących tematów nie tylko prowadzonej później klinicznej debaty, ale znajdzie swoje spektakularne rozwinięcia zarówno w literaturze, jak w filmie czy sztukach wizualnych.

Polylogue Julii Kristevej, czyli podmiot w procesie.

Strukturalistyczny przełom Ferdynanda de Saussure’a, jakkolwiek zmienił naszą recepcję kultury, w swoich założeniach nie dotyczył bezpośrednio figury podmiotu ani jednostkowego doświadczania rzeczywistości, ponieważ jedynym przedmiotem językoznawstwa miał być – według szwajcarskiego lingwisty – sam język³⁵. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w połowie XX wieku. Stało się to przede wszystkim za sprawą pism twórców psychoanalizy – Zygmunta Freuda i Jacques’a Lacana – którzy 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”³⁶. Lacań akcentuje też – za Freudem – niezwykle rolę, jaka przypada w tej mierze dla ludzkiej nieświadomości. Co więcej – niezależnie od nich – w całym szerokim nurcie językoznawstwa oraz literaturoznawstwa pokrótce zaczynają się pojawiać podobne tezy i intuicje. Warto w tym miejscu przywołać Émile’a Benveniste’a, który przekonywał, że proces konstruowania podmiotowości jest związany z mówieniem, gdyż język „jest możliwy tylko wówczas, gdy każdy rozmówca

³⁴ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 243.

³⁵ Por. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1991, PWN, 2002.

³⁶ J. Lacan, *Le séminaire, livre XX: Encore, texte établi par J.-C. Milner*, Seuil, Paris 1975, s. 43, cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków* [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce*, op.cit., s. IX.

ustanawia się jako *podmiot*, odsyłając do siebie samego w wypowiedzi jako *ja*³⁷. Podobne tropy znajdziemy 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»³⁸.

Kiedy w 1977 roku po raz pierwszy pojawi się idea „podmiotu w procesie” (franc. *sujet en procès*)³⁹, będzie ona rozwinięciem wcześniejszych rozważań Julii Kristewej nad mechanizmami kształtującymi osobowość i tożsamość podmiotu w określonej rzeczywistości (także językowej). Jej 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 Georges'a Bataille'a. Według Kristewej 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 stać się urzeczywistnionym podmiotem, musi dokonać identyfikacji z Innym, która „zakłada tendencję mówiącego bytu do uwewnętrznienia obcej całości, w sensie symbolicznym i w rzeczywistości”⁴⁰. 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”⁴¹. 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 bierze się tytuł książki *Polylogue*, w którym przedrostek *poly* konotuje mnogość, podczas gdy leksem *logue* odwołuje się do greckiego *logosu*. Kristeva

³⁷ E. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage* [1958], cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków, znaków* [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce...*, op.cit., s. VIII.

³⁸ 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.

³⁹ Pojęcie i koncepcja „podmiotu w procesie” pojawia się w książce Julii Kristewej *Polylogue* (Seuil: Paris 1977, s. 55-107).

⁴⁰ J. Kristeva, *New Maladies of the Soul*, [1995], cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków, znaków* [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. XXV.

⁴¹ J. Kristeva, *Bataille, l'expérience et la pratique*, [1973] cyt. za: M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków*, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. XL.

zatem, tworząc ów neologizm – *poly-logue*, ma na myśli „mnogość racjonalności jako odpowiedź na kryzys zachodniego rozumu”⁴².

„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 Kristewej zakłada bowiem wielorakie wyłanianie się sensu, poczucie istnienia, wewnętrzne 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.”⁴³.

Model Kristewej zakłada współlistnienie 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 «mianą» a «umiarem» w Platońskim *Fajdosie*, między «afektami» a «rozumem» w (...) definicjach Spinozy, między Nietzscheńskim «pierwiastkiem dionizyjskim» a «apolińskim» czy między «szaleństwem» a «rozumem» wedle Foucaulta”⁴⁴.

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*⁴⁵ – sfera wywodząca się od matki i kobiecości⁴⁶. 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*”⁴⁷. 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

⁴² J. Kristeva, *Polylogue*, [1977], cyt. za: T. Kitliński *Polifonia Julii Kristewej*, [w:]

http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_7.htm.

⁴³ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001, s. 133.

⁴⁴ T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001, s. 13.

⁴⁵ Platon, *Timajos, Kritias*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986, s. 67-68.

⁴⁶ Por. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris, 1974, s. 25-35.

⁴⁷ J. Derrida, *Xópa / Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 24.

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 z przypadków psychosomatyczna sfera *semiotycznego* jest wygenerowana i przyporządkowana nieświadomości.

Z kolei poziom *symboliczny* to kolejna faza, która ujawnia się w momencie kształtowania się kompleksu Edypa (a więc lacanowskiej fazy 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 „węzłach” *symbolicznego*. Jakkolwiek wydaje się ono oparciem dla podmiotu i wspiera pracę tożsamościową, *symboliczne* zawsze będzie narażone na erupcje tego, co *semiotyczne*⁴⁸. 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 jaskinię⁴⁹. 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’go i Dostojewskiego⁵⁰. Etymologia nie jest tu bez rzeczy, gdyż łaciński czasownik *texere* oznacza „tkąć” 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 – chiazmu, wzajemne przenikanie (...) tych dwu sfer”⁵¹.

⁴⁸ Więcej o współzależności *semiotycznego* i *symbolicznego* [w]: P. Leszkowicz, *Helen Chadwick...*, op. cit., s. 133-140.

⁴⁹ Por.: Platon, [w:] *Państwo, Prawa*, przeł. W. Witwicki, Wyd. Antyk, Kęty 1997, fragment VII księgi.

⁵⁰ J. Kristeva: *Se`mèio`tike`. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 16, tłumaczenie polskie [w]: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, op. cit., s. 396.

⁵¹ T. Kitliński, *Obcy jest w nas*, s. 47.

Kristeva dowodzi również, iż w procesie konstruowania się tożsamości podmiotu niesłuchanie 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. Jest to sfera *abjectu*⁵², 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. Dzięki temu zarówno podmiot jak i jego tożsamość będą pozostawać w ustawicznym procesie.

Rolanda Barthes'a *homo significans*.

Proces tworzenia i kreowania tożsamości wiąże się z tkwiącym immanentnie w człowieku przymusem obrazowania i nadawania znaczeń. Świat reprezentacji jest bowiem w całości oparty na kulturowych sensach, które są dla nas – jak pisze Barthes – „tyleż fatalnością, co wolnością”⁵³. To one właśnie pełnią funkcję parametrów i drogowskazów dla podmiotu, tożsamości oraz figury „autora”. Są one wszakże także ograniczeniami i – za Freudem – źródłem kulturowych cierpień⁵⁴. W słynnym, pochodzącym z 1968 roku, eseju *Śmierć autora* Roland Barthes utożsamia podmiot oraz Autora z pozytywizmem, autorytaryzmem i „zwieńczeniem ideologii kapitalistycznej”⁵⁵. Ich kryzys i podważenie odnajdzie on już w twórczości Stéphane'a Mallarmégo, który eksponował prymat języka nad piszącym podmiotem. Podobnie rzecz się ma w przypadku powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, gdzie narrator nie jest znany z imienia i nazwiska, a – co najważniejsze – nie jest tym, który pisze, lecz dopiero na końcu książki deklaruje intencję pisania. Barthes w swoim eseju zwraca też uwagę na rolę przypadku oraz tak zwane pisanie zbiorowe i automatyczne (*écriture automatique*) w surrealizmie, które także desakralizowały obraz Autora.

⁵² Pojęcie to Kristeva zaczerpnęła od Georges'a Bataille'a i po raz pierwszy użyła oraz rozwinęła w swej 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, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

⁵³ Cyt. za: M.P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [w:] R. Barthes, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 9.

⁵⁴ Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. P. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

⁵⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 248.

Po II wojnie światowej następuje ostateczna erozja klasycznej narracji. Najpierw we Francji, a nieco później w innych krajach, kształtuje się nowa powieść (franc. *Nouveau roman*), której najbardziej znanymi reprezentantami są: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Philippe Sollers, Samuel Beckett i John Barth. Nowa powieść zrywa z utrwalonymi strukturami narracyjnymi i psychologizmem. Jej odpowiednikiem w filmie była tzw. nowa fala i obrazy takich reżyserów, jak Jean-Luc Godard, Alain Resnais czy Agnès Varda. Ówczesni 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 (minimal art) i sztuce ziemi (land art). To, co łączy wszystkie te praktyki artystyczne, to również podniesienie rangi odbiorcy. „Narodziny czytelnika – konkluduje Barthes – trzeba przypłacić śmiercią Autora”⁵⁶, który „zmarł jako instytucja (...); został wydziedziczony (...)”⁵⁷. 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”⁵⁸. Jest to *ja*, które ma status semiologiczny, ponieważ „powiedzieć *ja* to już niechybnie przypisać sobie *signifiés*; to także zaopatrzyć się w biograficzne trwanie”⁵⁹.

Można zatem powiedzieć, że Barthesowska figura podmiotu posiada podobną strukturę jak tekst, będący „tkanką cytatów”⁶⁰, 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 się „odnaleźć” 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”⁶¹, spotkanie *semiotycznego z symbolicznym*. W tym też obszarze Barthes doszukiwał się przyjemności i rozkoszy płynącej z dyskursu (tekstu)⁶².

W świetle tego podmiot – według Barthes'a – to reperkusja „pewnej bardzo subtelnej kombinatoryki elementów biograficznych, historycznych, socjologicznych, neurotycznych”, która prowadzi „sprzeczną grę między przyjemnością (kulturalną) i rozkoszą

⁵⁶ *Ibidem*, s. 251.

⁵⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 32.

⁵⁸ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 44.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 104-105.

⁶⁰ R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

⁶¹ J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 26.

⁶² Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 22.

(niekulturalną)⁶³. 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 *spólkują*: tekst przyjemności, oto Babel szczęśliwa”⁶⁴. Afirmacja ta ma charakter społeczny 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 roku 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”⁶⁵. Tożsamość w tym kontekście jest już tylko „sympatycznym atramentem”...

Doświadczenie przygodności (i) bycia-w-ś wicie gier językowych.

W połowie XX w. obraz podmiotu i tożsamości człowieka coraz powszechniej zaczyna być postrzegany przez semantyczny „pryzmat” teorii Ferdynanda de Saussure'a, jakkolwiek nie umniejszało to równocześnie krytycznego dystansu do mocy i operacyjnego znaczenia języka, na co zwracał już m.in. uwagę Fryderyk Nietzsche, kiedy przestrzegał przed „prawdą”, która jest „ruchliwą armią metafor (...) złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły”⁶⁶. Problematyka języka i szeroko interpretowanej tekstualności znalazła się zresztą w epicentrum zainteresowań nowej fali hermeneutyki, rozwijanej m.in. przez Martina Heideggera, który dowodził, że „dopiero w słowie, w mowie rzeczy stają się i są”⁶⁷. Zgoła zupełnie już inaczej problematykę języka w kontekście funkcjonowania podmiotu postrzegał Hans-Georg Gadamer. Autor *Prawdy i metody* (1960) porzucił bowiem wszelką metafizykę i zogniskował swoje koncepcje na problematyce języka jako komunikacyjnym medium, ponieważ – jak twierdził – „we wszelkiej naszej wiedzy o nas

⁶³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 81.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁶⁵ R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 144.

⁶⁶ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 2004, s. 164.

⁶⁷ Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004, s. 163.

samych i o świecie jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język”⁶⁸. Co jednak 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”⁶⁹ i metafizycznym. Wynika to z faktu, że dla Gadamera „*wyście ku światu* (...) realizuje się zawsze językowo”⁷⁰ i... egotycznie. Jednak – co interesujące – nie jest to podmiot kartezjański, który sam siebie potwierdza i definiuje, lecz – *a rebours* – otwiera się on na zewnątrz. Gadamer określa takie spotkanie jako „stopień horyzontów”⁷¹, przy czym ma ono głównie walor poznawczy dla samego podmiotu z racji dookreślenia różnicy (a nie identyfikacji) z *Innym*.

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 tożsamość podmiotu gracza znalazła swe istotne miejsce również w refleksji francuskiego przedstawiciela postmodernizmu – Jean-François Lyotarda⁷². W klasycznej dla ponowoczesnej humanistyki pozycji *Kondycja ponowoczesna* opisuje on współczesnego człowieka odartego z metafizycznych złudzeń – nie jest to już kartezjańsko-husserlowskie *cogito* ani kantowski podmiot transcendentálny czy heideggerowskie *dasein*. Dla człowieka żyjącego w świecie po Auschwitz i Shoah straciły sens 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 nic nie wyjaśnia, a – co więcej – ich reperkusją było społeczne uwiedzenie mitem i zniewolenie przez władzę. Dlatego nie może dziwić, że – jak pisze Lyotard – „większość ludzi utraciła już nawet tęsknotę za utraconą opowieścią”⁷³. Holistyczne systemy wiedzy zostały zastąpione przez „utopię wielości”

⁶⁸ H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 50.

⁶⁹ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, przeł. A. Kowalska, Warszawa 2002, str. 75.

⁷⁰ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993, s. 598.

⁷¹ por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda.*, s. 420.

⁷² por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 57-66.

⁷³ *Ibidem*, s. 117.

dyskursów oraz narracji w zdecentrowanym i fragmentarycznym świecie, w którym człowiek może odnaleźć swoją wolność w małych, lokalnych prawdach oraz opowieściach. One – mimo swej efemeryczności – są jedynym gwarantem swobody dla tworzonych doraźnie tożsamości.

Życie w świecie, w którym zbankrutowała metafizyka, a także odrzuca się istnienie wartości obiektywnych i nie dominuje już jedna obowiązująca ideologia, winno być jednak regulowane jakimiś zasadami zapewniającymi funkcjonowanie społecznego ładu. Richard Rorty w swej 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 *de facto* staje się posiadaczem quasi-osobowości i quasi-tożsamości. Potencjalne jednostki, w tak rozumianym (liberalnym) porządku, są – 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”⁷⁴. Ironista jest zatem – według Rorty’ego – tożsamością nieintegralną i zawsze *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 wszelkich identyfikacji i zachwianiem statusu państw narodowych oraz sztywnych hierarchii jakichkolwiek 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 z sobą ponowoczesność. Zaś 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

⁷⁴ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996, s. 108.

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 chęć się większą trwałością”⁷⁵. 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”⁷⁶.

Człowiek jest bytem bez źródła – antropologia filozoficzna Michela Foucaulta.

Kiedy w 1959 roku ukazała się we Francji *Antropologia strukturalna I* Claude'a Lévi-Straussa, strukturalizm w dość krótkim czasie pozyskał rzesze nowych zwolenników. Mimo że bez wątpienia stał się on kulturową (a niekiedy kawiarnianą) modą, wydawał się być wówczas najbardziej nowoczesną i rzetelną metodą badawczą, która – *nota bene* – negowała podmiotowość rozumianą jako niezależną i integralną strukturę „ja”. Niemal w tym samym czasie Michel Foucault wydaje *Historię szaleństwa w dobie klasycyzmu* (1961), która to książka – z dzisiejszej perspektywy – dyskontuje (bo definiuje podmiot jako wytwór relacji władzy i wiedzy), a jednocześnie przekracza strukturalizm (traktując podmiot jako dyskursywny „fałd”). Foucault zauważa złowieszczo (choć jest w tym ukryta afirmacja), że „dziś można myśleć już tylko w pustce po zniknięciu człowieka”⁷⁷, ponieważ podmiot jest „zdeteminowanym i pustym miejscem, które może być w istocie wypełniane przez różne jednostki”⁷⁸.

Autor *Archeologii wiedzy* od samego początku wpisywał się swoimi koncepcjami w krytykę tradycyjnie pojmowanego humanizmu, dezawuuując i dekonstruując klasyczne topoty metafizyki (istota, sens i wartości ludzkiej egzystencji). Antyhumanizm francuskiego filozofa jest przeinterpretowaniem myśli Oświecenia⁷⁹, a w szczególności podważeniem idealistycznej proveniencji 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”⁸⁰.

⁷⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 51.

⁷⁶ A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2003, s. 110.

⁷⁷ M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*, przeł. T. Komendant [w:] „Literatura na świecie” 1988, nr 6, s. 233.

⁷⁸ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 125.

⁷⁹ Por. M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000).

⁸⁰ M. Foucault M., *Człowiek i jego sobowtór*, s. 203 i n.

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 używaną złożonej sytuacji strategicznej w danym społeczeństwie”⁸¹.

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 *assujettissement*, które zawiera w sobie słowo *sujet*, czyli podmiot. Znajduje się on bowiem w uwięzi dyskursów, które – *de facto* – są jego fundamentem założycielskim i usiłują go zawłaszczyć⁸². Dlatego podmiot nigdy „nie jest jednością, lecz jest podzielony, nie jest niepodległy, ale zależny, nie jest absolutnym początkiem, ale nieskończenie modyfikowaną funkcją”⁸³, klasyfikujących go, opisujących i zawłaszczających dyskursów, którymi rozporządzają eksperci (urzędnicy) wiedzy-władzy. To oni rozporządzają pełnym spektrum metod nadzorowania i dyscyplinowania jednostki. Foucault wyróżnia wśród tych strategii permanentną inwigilację, którą ma symbolizować idea panoptikonu⁸⁴. 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

⁸¹ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995, s. 84.

⁸² Por. M. Foucault, *Seksualność i władza*, [w:] idem, *Filozofia, historia...*, s. 215-218.

⁸³ M. Foucault, *The Birth of the World*, [w:] idem, *Foucault Alive* (Interviews, 1966-84), red. S. Lotringer, transl. J. Johnston, New York 1989, s. 61.

⁸⁴ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia Warszawa 1998 s. 240-245.

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>”⁸⁵.

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”⁸⁶. Mają one służyć ujarzmxieniu ciała podmiotu. Biowładza i strategia biopolityki⁸⁷ koncentrują się na wykreowaniu potrzeb i zawłasczeniu 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”⁸⁸ i dlatego „władza ją zarysowuje, pobudza i spożytkowuje, widząc w niej plenny sens, który wciąż należy kontrolować, ażeby się nie wymknął. Seksualność jest skutkiem, który ma wartość sensu”⁸⁹.

Opublikowanie pierwszego tomu *Historii seksualności* (1976) jest 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”⁹⁰.

Inicjacją zwrotu, który określa się jako okres genealogiczny (w odróżnieniu od archeologicznego) były wykłady prowadzone w Collège de France⁹¹ (1970-76) oraz drugie wydanie *Historii szaleństwa* (1972) i publikacja *Nadzorować i karać*. (1975). Foucault w swej genealogii analizuje konstytuowanie się podmiotowości – w trzech obszarach: „historycznej ontologii

⁸⁵ M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, s. 224.

⁸⁶ M. Foucault, *Truth and Power*, [w:] *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, red. C. Gordon, transl. C. Gordon, I. Marshall, J. Mepham, K. Soper, New York 1980, s. 114.

⁸⁷ więcej na temat [w:] M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady z Collège de France 1978/1979*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

⁸⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 92.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 129.

⁹⁰ Lemert Ch., Gillan G., *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa 1999, s. 136-137.

⁹¹ Zob.: M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

nas samych”⁹² 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”⁹³.

Przeorientowanie to sprawiło, że Foucault odtąd będzie coraz więcej i częściej koncentrować się na toposie jednostkowego ciała i związanej z nim sfery cielesności, na których – jak spod matrycy – będą „odbijać się” dyscyplinujące praktyki władzy i wiedzy. Z drugiej strony – Foucault ujawni 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”⁹⁴.

„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, problematyzującą samą siebie i pozwalającą „zdystansować się od danego sposobu działania oraz reagowania, [aby] przedstawić go sobie jako przedmiot myśli (...). Myśl jest wolnością (...)”⁹⁵.

Należy jednak pamiętać, że jakkolwiek jest to podmiot wyłaniający się w procesie, to jednak – według Foucaulta i inaczej niż u Kristevej – elementem sprawczym jest bieg historii indywidualnej oraz zbiorowej. Co wszakże istotne, Foucault dowodził, że tradycyjny podmiot i jego tożsamościowa figura autora⁹⁶ 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 rozumu⁹⁷, milczenie od literatury, obecność od nieobecności, i przytaczanie relacji z tych zdarzeń oraz wytworów. Te ostatnie –

⁹² Por. M. Foucault, *History of the Project*, [w:] *The Foucault Reader*, red. P. Rabinov, New York 1984, s. 208.

⁹³ M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 146.

⁹⁴ M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] *Filozofia, historia, op.cit.*, s. 249.

⁹⁵ M. Foucault, *Polemics, Politics, and Problematization*, [w:] *The Foucault Reader*, red. P. Rabinov, New York, 1984, s. 389.

⁹⁶ Więcej na temat figury „autora” [w:] M. Foucault, *Kim jest autor?*, idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 199-219.

⁹⁷ Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

oczywiście – są odpryskami w grze przygodności i nie pretendują do uznania jakiegokolwiek teleologii. Człowiek bowiem, jak utrzymuje Foucault, jest „bytem bez źródła” i nie ma potrzeby, aby tożsamość – podobnie będzie twierdził inny rzecznik różnicy, Gil Deleuze – „dominowała nad różnicą”⁹⁸.

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

Zorganizowana na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore w 1966 roku konferencja pt. *The Languages of Criticism & the Sciences of Man* miała w zamyśle stać się ważną krytyczną platformą dla święcącego wówczas triumfy strukturalizmu. Wśród zaproszonych gości znaleźli się m.in. Roland Barthes, Jacques Derrida, René Girard, Jacques Lacan i Tzvetan Todorov. Jednak to właśnie za sprawą wystąpienia Derridy, który wygłosił tekst pt. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*⁹⁹, symposium – dość nieoczekiwanie – zainicjowało dyskurs poststrukturalizmu. Zawarte w tekście Derridy idee i postulaty zapoczątkowały równocześnie ogromne zainteresowanie dekonstrukcją. Jej autor, wychodząc od koncepcji i terminologii zawartej w *Byciu i czasie*¹⁰⁰ Heideggera, zaproponował w tym i w kolejnych swych pismach nową ontologię, która miała być refleksją 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 wszelkiej obecności był zarazem rezygnacją z klasycznego paradygmatu podmiotu – kartezjańskiego *cogito*, kantowskiego podmiotu transcendentalnego czy husserlowskiej świadomości transcendentalnej.

Derrida zdezwuował je i zdekonstruował w oparciu o pismo (*écriture*), rozumiane jako „tekst” będący systemem znaków, które – według niego – niosą jakiegokolwiek znaczenia dzięki dzielącym je różnicom i wzajemnemu odsyłaniu do innych znaków językowych. Była to daleko idąca redefinicja koncepcji de Saussure’a, a – co więcej – nacisk został tu położony 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, dowodził, że wszystko jest tekstem, ponieważ posiada strukturę zasadzającą się na grze

⁹⁸ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka*, s. 73.

⁹⁹ Zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, t. IV, cz. 2.

¹⁰⁰ por. M. Heidegger., *Bycie i czas*, op. cit.

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”¹⁰¹. 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”¹⁰². 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”¹⁰³.

Podważenie tożsamości i ujawnienie jej fikcyjnych korelatów zbiega się u Derridy z obwieszczeniem śmierci czy też kresu człowieka, mimo że „imię człowieka to imię tej istoty, która przez całą historię metafizyki czy ontoteologii – innymi słowy, przez całą historię własnej historii – marzyła o pełnej obecności, o dającej pewność podstawie, o początku i kresie gry”¹⁰⁴. 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>”¹⁰⁵, przy czym jeśli różnia (*différance*) „jest (...) tym, co umożliwia uobecnienie bytu-obecnego, to sama nigdy jako taka nie może się uobecnąć. *Différance* nigdy nie oddaje się obecności (...). Nie podpada pod żadną kategorię bytów – obecnych ani nieobecnych”¹⁰⁶.

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

¹⁰¹ J. Derrida: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 217.

¹⁰² J. Lacan, *Ecrits. A Selection*, przeł. A. Sheridan, Londyn 1989, s. 104; cyt. za: B. Chojińska, *Interpretacje myśli Jacquesa Lacana - Slavoj Žižek versus Samuel Weber*, [w:] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614>.

¹⁰³ J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 155-156.

¹⁰⁴ J. Derrida, *Struktura, znak i gra*, s. 173.

¹⁰⁵ J. Derrida, *Pozycje*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, 1-3 1998, s. 298.

¹⁰⁶ J. Derrida, *Różnia*, [w:] idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 32.

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”¹⁰⁷. 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>”¹⁰⁸. To rodzaj śladu, który bezustannie się zmienia i przemieszcza, zaś „uobecniając się zaciera, rozbrzmiewając cichnie”¹⁰⁹...

Tożsamość jako reperkusja różnicy i powtórzenia (Gilles Deleuze).

Dla szeroko rozumianego dyskursu humanistycznego, szczególnie zaś dla filozofii i antropologii, dekada lat 70. XX wieku to okres szczególny i w każdym sensie krytyczny. Na ten bowiem czas przypada najbardziej radykalny proces wprawdzie tylko rewizji i dezawuowania, 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 wielości znaków, albowiem – jak pisał – „nie ma logosu, są hieroglify”¹¹⁰.

W tak rozumianej rzeczywistości bytu „powierzchnią świata – dowodził Deleuze – rządzą prawa przyrody, [natomiast] w innym wymiarze, wymiarze transcendentnym (...) bezustannie grzmi wieczny powrót”¹¹¹, stanowiący – oczywiście – „echo” i rozwinięcie koncepcji Fryderyka Nietzschego¹¹², które „dotyczy tego, co nie ma tożsamości, podobieństwa i równości (...), dotyczy tego, co różne”¹¹³. 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 (...)

¹⁰⁷ J. Derrida, *Qual quelle*, [w:] idem, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 346.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 348.

¹⁰⁹ J. Derrida, *Różnica*, [w:] idem, *Marginesy filozofii*, s. 50.

¹¹⁰ G. Deleuze, *Proust: obraz myśli*, przeł. K. Tarnowski, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 403

¹¹¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 336.

¹¹² Por. F. Nietzsche, *Tako rzecz Zaratustra*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000.

¹¹³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 336.

koherencję myślącego podmiotu, myślanego świata oraz Boga poręczyciela¹¹⁴. Przedstawienie, a co za tym idzie, także sama tożsamość są bowiem – według autora *Różnicy i powtórzenia* – „miejscem transcendentalnego złudzenia”¹¹⁵.

W wydanej w 1980 roku książce *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, napisanej przez Gilles Deleuze’a wraz z Félixem Guattarim, znajdujemy kontynuację tych wątków, przy czym dekonstrukcja podmiotowości i tożsamości odbywa się tutaj przy pomocy metafory „kłącza” (rhizome), które jest anty-genealogiczną przestrzenią myślenia i jednocześnie przeciwieństwem modernistycznej i hierarchicznej struktury „drzewa”. Kłącze – według autorów *Mille Plateaux* „nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, intermezzo”¹¹⁶. Deleuze twierdzi, że rizomatyczne są język i pamięć, które kształtują się i zmieniają w przestrzeniach heterogenicznych dyskursów. W tej sytuacji *ja* to rodzaj podmiotowości rozproszonej i nomadycznej, funkcjonującej w permanentnym procesie stawania się i dookreślenia, 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”¹¹⁷.

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 seksualności¹¹⁸, wyodrębnia na tej drodze kilka faz. Pierwsza to faza „paranoidalno-schizoidalna”, będącą swoistym melanzem popędów i obiektów częściowych, po której następuje faza „depresyjna”, kiedy to formuje się superego. W momencie, kiedy u człowieka nastąpi 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 jakiegokolwiek 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

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 102.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 365.

¹¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, cyt. za: B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze’a*, [w:] <http://bbogdan.w.interia.pl/Nomadologia.pdf>.

¹¹⁷ Gilles Deleuze, *Un portrait de Foucault*, [w:] *Pourparlers. 1972–1990*, Minit, Paris 1990, s. 154, cyt. za: M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury - maszyny - kreacje*, Universitas, Kraków 2006, s. 159.

¹¹⁸ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 251, 263.

realizujący i spełniający się 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, efermeryczna i wydziedziczona. Stąd – konkluduje Deleuze – żyjemy dziś w świecie, w którym nie „nie ma podmiotów, lecz pozbawione podmiotu dynamiczne indywidualizacje, które tworzą zbiorowe urządzenia”¹¹⁹. Podmiot i jaźń – według autora *Logiki sensu* – to zatem twór narcystyczny i poroniony¹²⁰, wprawione w ruch pęknięte cogito, które rządzi się prawem nieświadomości¹²¹...

I 09 Tożsamość jako *ready-made* i fantazmat (Jean Baudrillard).

Kiedy w 1967 roku pojawiło się na rynku wydawniczym *Społeczeństwo spektaklu*¹²² – najważniejsza książka francuskiego sytuacionisty Guy Deborda – publikacja ta natychmiast wpisała się w bieżący kontekst społeczno-polityczny, a po latach zaczęto ją wręcz traktować jako swoisty manifest pokolenia 1968 roku. Została w niej zawarta analiza alienacji społecznej, która – jak dowodził Debord – miała wynikać z represyjnego oddziaływania państwa i korporacyjnej opresji mediów oddziaływujących na społeczeństwo za pośrednictwem m.in. 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 wspólnie 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 stanowiące milczącą większość¹²³ masy społeczne są poddawane tzw. dyktaturze sensu (i) obrazu. Ten ostatni, rozumiany jako ekwiwalent rzeczywistości i symulacja, zastępuje dziś często realne więzi interpersonalne oraz towarzyszący im świat uczuć oraz emocji. Na ich miejscu pojawiają się media artykułujące wirtualność, medialność, teleobecność.

¹¹⁹ Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977, s. 112, cyt. za: B. Banasiak, *U źródeł empiryzmu Gillesa Deleuze'a – David Hume*, [w:] http://bb.ph-f.org/teksty/bb_deleuze-hume.pdf.

¹²⁰ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 169.

¹²¹ Ibidem, s.282.

¹²² Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

¹²³ Por. J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s.41.

W tak urządzonej i zarządzanej rzeczywistości, w której rządzi prymat kopii i symulaków¹²⁴, „bezpiecznie” spełniają się marzenia czy potrzeby każdej jednostki, co – według Baudrillarda – ma poświadczać o kresie „człowieka wyalienowanego”¹²⁵. Należy jednak dodać, że ta (*de facto* pozorna i dwuznaczna) afirmacja zapośredniczonego elektronicznie obrazu w konsekwencji musiała sprawić, że niegdysiejsza, lacanowska¹²⁶ „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”¹²⁷. Teraz zaś tożsamość stała się elementem sprzęgniętym z multiplikowanymi, seryjnie 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 Duchampa¹²⁸. Według Baudrillarda bowiem jednostka *ready made* „nie jest to podmiot, to stało się rodzajem klona. Jego status jest dziwny, jest jak partykuła, cząstka elementarna, molekula, wolny elektron, monada. Jednostka tego typu nie jest już przedmiotem jakiegoś przeznaczenia”¹²⁹.

W rezultacie człowiek, poddany podobnej terapii i ukształtowany przez telewizyjne wzorce i standardy – 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 też wypowiedź Andy’ego Warhola, który miał podobno powiedzieć, 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”¹³⁰.

Inność, która przez wieki kształtowała i definiowała człowieczeństwo, była zarazem przyczyną alienacji. Teraz natomiast żyjemy w świecie afirmacji i identyfikacji, ponieważ – jak konstatuje Baudrillard – „jesteśmy jedynie epizodycznie przewodnikami sensu, w istocie, w

¹²⁴ Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

¹²⁵ J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 68.

¹²⁶ por. J. Lacan, *Écrits – Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 4/1987, s. 5-9.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 68.

¹²⁸ Więcej o Duchampowskiej koncepcji ready-made [w:] R. E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge 1977, p. 69-103; w j. polskim [w:] H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 144-152.

¹²⁹ J. Baudrillard, *Rozmowy...*, s. 66.

¹³⁰ K. Goldsmith, *Będę Twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa, 2006, s. 35.

głębi, *stanowimy masę*, przez większość czasu wiodąc życie paniczne i czysto przypadkowe, obok lub poza sferą sensu”¹³¹.

Jest to typ tożsamościowego dyskursu, w którym zatracają się sprzeczności i odmienności. Jednostkowe pragnienie i pożądanie realizuje się 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, jaką nad telerzeczywistością sprawuje „Wielki Brat”.

10. Tożsamość jako forma i pustka.

Zachodni kryzys tożsamościowy ujawnia się dziś w obrębie większości obszarów życia społecznego, choć można domniemywać, że jest on reperkusją ogólnej kulturowej dezorientacji, w jakiej znalazła się współczesna cywilizacja. Być może – jak sugeruje Jean-François Lyotard – koegzystujemy „teraz w czasoprzestrzeni, w której nie ma już tożsamości, są tylko transformacje”¹³². Tak czy inaczej – efekt zachwiania i podważenia tożsamości znalazł swoją egzemplifikację w bankructwie klasycznej ontologii, które nie zapewnia nikomu metafizycznych gwarancji ani nie obiecuje „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 nowoczesności¹³³, nie możemy zapominać, że świat płynności i koncepcja iluzoryczności pojęć nie są w europejskim kręgu kulturowym niczym nowym. Podobne koncepcje towarzyszyły naszej kulturze począwszy od czasów platońskiej alegorii jaskini¹³⁴ czy heraklitejskiej wizji *panta rhei*¹³⁵. 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 uczniowie i komentatorzy w sposób zdecydowanie bardziej radykalny i komplementarny artykułują nietrwałość i współzależność rzeczy, podmiotów oraz idei. Co więcej – w

¹³¹ J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, s.18.

¹³² J.F. Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York, 1988, p. 31.

¹³³ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

¹³⁴ Zob. Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wyd. Antyk, Kęty 1997. t. 1, ks. 7, s. 220.

¹³⁵ Zob. K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 59.

buddyjskiej doktrynie, podobnie jak ma to miejsce w pismach Ludwiga Wittgensteina czy Jacquesa Derridy, poza dekonstrukcją ontologii, pojawia się również niezwykle mocna krytyka semantycznego 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”¹³⁶ i dlatego „pomieszanie świata z zasadą rzeczywistości zasłania nam świat taki, jaki on jest”¹³⁷. Chodzi zatem o zasadę tożsamości i utożsamiania, które dla jednostki – wkrótce po narodzinach – stają się nieodłącznymi, choć wtórnie przypisanymi, elementami i „procedurami” bycia *ego*. Wynika to z faktu, że – jak pisał żyjący przed ponad stu laty Nudan Dordże, mistrz tantry i dzogczen – „zarówno to, co istnieje, jak i to, co nie istnieje, jest przedmiotem Igniecia. Ponieważ uwikłałeś się w identyfikowanie się z <ja>, doświadczasz <ja>, które Ignie”¹³⁸. 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 zewnątrz, co prowadzi do sformułowania pierwszego pojęcia ‘nie-ja’. Zaczynamy tworzyć relację z tak zwanym zewnętrznym światem”¹³⁹.

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”¹⁴⁰. 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 cierpienia i ograniczeń.

Buddyjska interpretacja *ego* wskazuje zatem na model psychiczny będący reperkusją skutków i przyczyn negatywnego oddziaływania tak zwanych „trucizn umysłu”. W tym też kontekście tożsamość ludzką można postrzegać jako arbitralną konwencję oraz iluzję, zbudowaną w oparciu o indywidualną historię, która datuje się od momentu dokonania

¹³⁶ J. Baudrillard, *Pakt jasności*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 29.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 26.

¹³⁸ Nudan Dordże, cyt. za: J. Low, *Być tu i teraz*, przeł. J. Janiszewska-Rain, Wydawnictwo A, Kraków 2005, s. 100.

¹³⁹ Czogiam Trungpa, *Wolność od duchowego materializmu*, przeł. K. Bazarnik, Wydawnictwo Mudra, Kraków 2000, s. 114.

¹⁴⁰ J. Low, *Być tu i teraz*, s. 100.

pierwszych indywidualnych wyborów. Wszystkie uprzednie działania i wydarzenia w całokształcie życia psychicznego zostają w dyskursie tożsamościowym poddane esencjonalizacji i wyabstrahowaniu od terażniejszości i sfery *tu i teraz*. „To bowiem, kim jestem, wydaje się wielce ulotne i nieuchwytnie, 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!”¹⁴¹.

Buddyjska koncepcja jaźni i tożsamości akcentuje zatem 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 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”¹⁴². Stanowisko i pogląd Suzukiego wyrastają z najstarszego i kanonicznego rdzenia buddyzmu, jaki stanowią tak zwane Sutry Mądrości. To właśnie w jednej z nich – w *Sutrze serca transcendentalnej mądrości*¹⁴³ (z sanskrytu *Pradžnia-paramita-hridaja-sutra*) – pojawia się stwierdzenie: „Forma jest pustką. Pustka jest formą”. Metafora ta odnosi się do idei nierozdzielności pustki i współzależnego powstawania zjawisk. Ponieważ każda forma przynależy do świata tzw. prawdy konwencjonalnej i podlega nietrwałości (co dotyczy zarówno rzeczy jak i ludzi), nie posiada ona swojej substancji, esencji czy też wrodzonej natury. Ów brak – innymi słowy pustka (z sanskrytu *śūnyatā*) – jest wyrazem pustości wszelkich zjawisk, które przejawiają się efemerycznie w określonych warunkach i zawsze są rezultatem współzależnego powstawania, trwania, zamierania i zanikania. W konsekwencji tej zależności i determinizmu – nie sposób przyjąć, że zjawiska posiadają realny byt. Co więcej – ponieważ nie można odseparować obserwatora od zjawisk zachodzących w rzeczywistości (czego też dowodzi fizyka kwantowa), nie można też oddzielić od nich *ego* i tożsamości jako bytów pojedynczych, niezależnych i trwale istniejących, gdyż – jak pisze Czogiam Trungpa Rinpocze – „jesteśmy tylko zbiorem skłonności i wydarzeń”¹⁴⁴. Dlatego – według buddyzmu

¹⁴¹ A. W. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997, s. 25.

¹⁴² S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski i A. Sobota, Bielsko Biala 2010, s. 92.

¹⁴³ Zob. Thích Nhất Hạnh, *Serce zrozumienia. Komentarze do buddyjskiej Sutry Serca*, przeł. Z. Mach, Buddyjski Dom Wydawniczy, Warszawa 1999.

¹⁴⁴ Czogiam Trungpa, *Wolność od duchowego materializmu.*, s. 112.

– istnienie w świecie nietrwałości i doraźności niezmiennej tożsamości jest jedynie iluzją, ponieważ w istocie jest ona pustością rzeczy i stanów.

Taka konkluzja sprawia oczywiście, że człowiek nie czuje się zbyt komfortowo w świecie, w którym nie posiada żadnego pewnego 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”¹⁴⁵. 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”¹⁴⁶, gdyż najzwyczajniej – puentuje Rorty – „ludzka jaźń powstaje w procesie użytkowania słownika”¹⁴⁷.

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”¹⁴⁸. Ten ostatni – zgodnie z buddyjskim nauczaniem – 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 kartezjańskie *cogito ergo sum*, konkluduje: „w tym punkcie zaczyna się filozofia. Jednak kiedy nie myślisz, to co wtedy? W tym punkcie zaczyna się praktyka zen”¹⁴⁹. I stąd też nie mogą dziwić słowa pierwszego patriarchy zen w Japonii, Zenji Dōgena, który miał powiedzieć, że „poznawanie buddyzmu jest poznawaniem siebie. Poznawanie siebie jest zapominaniem o sobie”¹⁵⁰.

Warto dodać, że podobne postulaty – śmierci, braku źródła, nieobecności bądź fantasmagorii podmiotu – nagminnie pojawiają się w drugiej połowie XX w. w pismach Barthes'a, Foucaulta, Derridy, Deleuze'a czy Baudrillarda. Sam autor *Imperium znaku* pisze

¹⁴⁵ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, [1880], przeł. K. Drzewiecki, Mortkowicz, Warszawa 1910, s. 230.

¹⁴⁶ P.M.S. Hacker, *Metafizyka jako cień gramatyki* [w:] *Metafizyka jako cień gramatyki. Późna filozofia Ludwiga Wittgensteina. Wybór tekstów*, (red.), A. Chmielewski, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 49.

¹⁴⁷ Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, s. 26.

¹⁴⁸ S. Suzuki, *Nie zawsze tak*, przeł. M. Motak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003, s. 62.

¹⁴⁹ S. Sahn, *Kompas zen*, przeł. R. Bączyk, Wyd. Szkoła Zen Kwan Um, Warszawa 2005, s. 215.

¹⁵⁰ Zenji Dōgen, cyt. za: S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski i A. Sobota, 2010, s. 71.

wprost o „wykrwawieniu się podmiotu w mowie”¹⁵¹ 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”¹⁵².

W tej sytuacji nieoczekiwanie urasta ranga niezapśredniczonego intelektualnie *widzenia*. Nauczyciel tybetańskiej linii bon dzogchen Tenzin Wangyal Rinpocze pisze w tym kontekście, że „oczy są bramą mądrości”¹⁵³. Co zaskakujące – podobną tezę o prymacie *widzenia* nad tożsamością stawia Jean Baudrillard, kiedy eksponuje siłę obrazu i obrazowania, dowodząc, że „obraz dotyka nas w sposób bezpośredni i natychmiastowy, poza przedstawieniem – w obszarze intuicji, percepcji”¹⁵⁴. Pozostaje wobec tego otwarte pytanie, czy obraz wieńczy (i zaczyna) dzieło...?

¹⁵¹ R. Barthes, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 52.

¹⁵² *Ibidem*, s. 53.

¹⁵³ Tenzin Wangyal Rinpocze, *Cuda naturalnego umysłu*, przeł. J. Grabiak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 138.

¹⁵⁴ J. Baudrillard, *Pakt jasności*, s. 76

Część II – Zarys historii strategii tożsamościowych w praktykach artystycznych od modernizmu do postmodernizmu

1. Czas awangardy.

Przypadające na koniec XIX w. narodziny i inauguracja modernizmu, rozumianego w węższym znaczeniu jako spektrum trendów i kierunków artystycznych, chronologicznie wpisują się w schyłek 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”¹⁵⁵. Zważywszy na mitologiczny i mitograficzny potencjał można tę formację dyskursywną postrzegać jako jedną z ostatnich wielkich metanarracji, w których koncepcja prawdy i koncepcja wolności – jak dowodzi Lyotard¹⁵⁶ – tworzą swoistą dominantę ze względu na ich nadrzędną i porządkującą naturę. Modernizm był jedną z ostatnich wielkich narracji próbujących stworzyć paradygmat i praktykę działania nie zasadzającą się na tradycji, ale na wynegocjowanym przez ekspertów micie założycielskim. Punktem odniesienia był tu ujawniający się kryzys aksjologiczny i cywilizacyjny, natomiast postulatem i kierunkiem – wygenerowanie modelu kultury, która – inspirowana filozofią Schopenhauera i Nietzschego – afirmowała indywidualizm, jakkolwiek przecież nie była też wolna od kryzysu podmiotowości. 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, konkretnego i abstrakcyjnego czy opozycji ekspresji do konstrukcji¹⁵⁷.

Rodowodu refleksji estetycznej, prowadzonej z perspektywy modernizmu, można doszukać się już w teksach 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 cechami dystyngtywnymi dla kondycji i percepcji modernistycznego podmiotu. „Nowoczesność – pisze Baudelaire – jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i

¹⁵⁵ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 11.

¹⁵⁶ Więcej na ten temat [w:] J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

¹⁵⁷ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP Leopoldinum, Wrocław 1997.

niezmienna”¹⁵⁸. Pojawiające się tutaj napięcie pomiędzy tym, co doraźne, i tym, co wieczne, obrazuje napięcie i traumę, które staną się przyczynkiem i jednym z fundamentalnych lejtmotywów ówczesnej sztuki i wyłaniającej się idei nowoczesności.

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 i zaniechanie idei *mimesis* doprowadziły 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 umocni się i stanie obowiązującym paradygmatem, w rezultacie czego będzie on z jednej strony akademizował się i muzeifikował, z drugiej zaś – podlegał stopniowej erozji.

Clement Greenberg, najbardziej wpływowego komentatora i analityka modernizmu, który zarysował, bronił i na swój sposób zideologizował tę narrację (począwszy od Édouarda Maneta i skończywszy na Jacksonie Pollocku), dowodził¹⁵⁹, 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 w modernistycznej opowieści. To właśnie za sprawą kształtującej się w pierwszej i drugiej dekadzie XX w. awangardzie bezpowrotnie

¹⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 320.

¹⁵⁹ Zob. C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. M. Śpik-Dziamska, G. Dziamski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006 oraz [w:] S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

zostaje zredefiniowany paradygmat sztuki modernistycznej¹⁶⁰. Formacja ta obejmuje na pozór zupełnie odmienne i osobne zjawiska artystyczne. I rzeczywiście – w sensie stylistycznym 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 Europie¹⁶¹. 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. 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. Przy czym nie można zapominać, że jego tożsamość 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 podmiot 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”¹⁶², 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, pojąc bezpośrednio, nie zmieniając własnej struktury”¹⁶³.

Rewolta pierwszej historycznej awangardy wyczerpuje swój potencjał jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, chociaż jej „pauperyzacja” i „alienacja” dopełni się dopiero w połowie lat 50. XX w. Wtedy bowiem wraz z działaniami performatywnymi i procesualnymi

¹⁶⁰ Zob. więcej [w:] R. W. Kluszczyński, *Awangarda - rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. 54.

¹⁶³ *Ibidem*.

(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 antyszuka 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, którego założenia artystyczne stanowiły radykalną próbę podważenia dokonań poprzedników. Ich autorzy zanegowali modernistyczny estetyzm impresjonizmu, mimetyzm naturalizmu i kubistyczne oraz konstruktywistyczne inklinacje postimpresjonizmu Cézanne'a. Z drugiej strony – co może wydawać się paradoksalne – rzecznicy ekspresjonizmu chętnie przyznawali się do powinowactwa z wielkimi indywidualnościami schyłku XIX w., nie identyfikującymi się z jakimikolwiek tendencjami czy programami teoretycznymi i bazującymi przede wszystkim na własnej intuicji. 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-Lautrec'a (*Toaleta*, 1889), Jamesa Ensora (*Autoportret wśród masek*, 1899) czy 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 Brücke” (1905) oraz „Der Blaue Reiter” (1911)¹⁶⁴. 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 był społeczną krytyką i zjadliwym komentarzem do otaczającej rzeczywistości. Nic w tym zresztą dziwnego, ponieważ ekspresjoniści stanęli wobec szerokiego kryzysu, w jakim pogrążył się świat na

¹⁶⁴ Więcej na ten temat [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu*, (red.) L. Richard, przeł. D. Góma, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996.

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 – 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 rozpacz, wyobrażając ludzi w egzaltowanych pozach i o histerycznej

mimice”¹⁶⁵. 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” ujrzał światło dzienne pierwszy *Manifest futuryzmu*, Filippo Marinetti nie traktował go jako kolejnego kierunku w literaturze i sztuce. Jego intencją nie było bowiem reformowanie ich ani odnowa. Włoski poeta rozumiał przez futuryzm rewolucyjną ideologię i „wirus”, które miały tchnąć zupełnie nowego ducha w konserwatywne społeczeństwo. Autorzy manifestu i inicjatorzy ruchu futurystycznego kładli nacisk na to, aby sztuka i literatura 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 węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotrakii”¹⁶⁶

Ta nowa i zaskakująca – najczęściej technologiczna – symbolika była manifestacyjnym zaprzeczeniem tradycyjnego paradygmatu wartości, który w nowej wersji miał być z założenia amoralny, antyakademicki i prowokacyjny. W futurystycznych tekstach i

¹⁶⁵ B. Kowalska *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 38.

¹⁶⁶ 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, *Futurizm*, [w:] T. Richardson, N. Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, WAiF, Warszawa 1980, s. 156.

obrazach a firmowano „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 militarne) społeczeństwa. Dlatego w myśl tej zasady – uczestnicy życia społecznego powinni partycypować w polityce, co najlepiej egemplifikował udział Włodzimierza Majakowskiego w ruchu bolszewickim, a także opowiedzenie się Marinettiego po stronie włoskiego faszyzmu.

W futurystycznej doktrynie decydujący okazał się pragmatyzm i dlatego nie było w niej miejsca na religię, chociaż bez wątplenia 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 „przeżycia artysty są jego własnością prywatną”¹⁶⁷. Kluczowe – i dla futuryzmu idiomatyczne – są zatem „tłum, motłoch, kanalizacja i miasto”¹⁶⁸.

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

¹⁶⁷ *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 21.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 22.

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.

Historia dwudziestowiecznych awangard to historia konfrontowania i negocjowania idei przedstawienia oraz samych przedstawiających. 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”¹⁶⁹.

Kubizm, zapoczątkowany we Francji przez Pabla Picassa i Georges'a Braque'a, stanowił zdecydowane przekroczenie 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.

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 wygładów”. Na płaszczyźnie formalnej służyła temu „zmiennosc ujęć przestrzennych,

¹⁶⁹ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, s. 58, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, (red.) R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

mieszanie się i nakładanie na siebie planów, rozbijająca wzrokowe nawyki ostrość kolorów¹⁷⁰.

W odrzucaniu mimetyzmu i podnoszeniu rangi konceptualnej refleksji w praktyce artystycznej jeszcze bardziej radykalni od kubistów okazali się być abstrakcyjniści, którzy wyeliminowali w sferze przedstawienia jakiegokolwiek 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 Wassilego 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)¹⁷¹ afirmował twórczą intuicję, 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. łucyzm (rajonizm) były podporządkowane wyłącznie prawom „koloru i jego transpozycji na płótnie”¹⁷².

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 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...”¹⁷³.

¹⁷⁰ M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 238.

¹⁷¹ Por. W. Kandinski, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996.

¹⁷² C. Gray, *The Great Experiment. Russian Art 1863-1922*, London 1962, p. 118-119, cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 50.

¹⁷³ M. Punin, *O formie i treści*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, wyd. TAIWPN, Universitas, Kraków 1998, s. 434.

Konstruktoryzm – mimo że globalnie 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 nieużyteczną. Inni z kolei – Władimir Tatlin, Aleksander Rodczenko i El Lissitzky – określający się jako tzw. produktywiści, hoładowali 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”¹⁷⁴.

Strategia ta nie znalazła jednak szerszej społecznej akceptacji. Koncepcje konstruktoryzistów 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 wreszcie 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 konstruktoryzmu była prezentowana w Moskwie (1921) wystawa Aleksandra Rodczenki, zatytułowana $5 \times 5 = 25$. 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 także przez Kazimierza Malewicza, choć jego dyskursywne konsekwencje zostaną trafnie odczytane dopiero kilkadziesiąt lat później w dobie minimalizmu.

¹⁷⁴ S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, pod red. S. Morawskiego, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s.88.

1.4 Malewicz i Mondrian, czyli bezprzedmiotowy szyfr transcendencji.

Konstrukttywizm, święcący swoje największe sukcesy na przestrzeni drugiej i trzeciej dekady XX w., był bezspornie wiodącym nurtem rosyjskiej awangardy. W obrębie jego oddziaływania znaleźli się najwybitniejsi, choć niekiedy tak dalece różniący się i wzajemnie zantagonizowani artyści, jak Aleksander Rodczenko, Natalia Gonczarowa, Michaił Łarionow, Paweł FILONOW, Władimir Tatlin, El Lissitzky czy Lubow Popowa. Na tle ich wystąpień i dokonań twórczość Kazimierza Malewicza – mimo ewidentnych podobieństw stylistycznych – pozostaje jednak zjawiskiem osobnym. Co więcej – artysta ten, m.in. z racji polskiego pochodzenia i niechęci do bolszewickiej dyktatury, czuł się niejako wyalienowany w radzieckiej rzeczywistości. Z kolei jego mistyczne predylekcje, wyrażane zarówno w sztuce, jak w tekstach teoretycznych, siłą rzeczy nie wpisywały się w obowiązujący paradygmat propagandyzmu.

Malewicz od młodości interesował się teorią względności, nieeuklidesową geometrią, gnozą i teozofią. Był także obeznany z tekstami 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”¹⁷⁵. Malewicz, poszukując „duchowej natury rzeczywistości”, około roku 1915 wypracował własny system, który miał godzić jego założenia filozoficzne i estetyczne. Suprematyzm, bo o nim tu mowa, postulował oderwanie sztuki od narracji i przedmiotowości na rzecz „czystego artystycznego odczucia” komosu, 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, Intelkt, Wizja świata, Praca, Ruch, Przestrzeń, Czas = 0”¹⁷⁶. Zero – w rozumieniu Malewicza – jest pustką, którą należy interpretować jako figurę stanowiącą odpowiednik istoty i podstawy rzeczywistości, co w sposób oczywisty nasuwa analogie z grą formy i pustki w buddyjskiej tradycji sutr.

¹⁷⁵ Zob. Kazimierz Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość*, Dessau 1927, [w:] A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002.

¹⁷⁶ Kazimierz Malewicz, *Suprematystyczne zwierciadło*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 178.

Malewiczowskie doświadczenie pustki jest synkretycznym doświadczeniem jedności i harmonii kosmosu o wyraźnie gnostyckiej proveniencji. Jednakże dla samego artysty jest to też rodzaj pozajęzykowego dyskursu, w którym nie zdają egzaminu tradycyjne narzędzia poznawcze. Dlatego Malewicz w swoich pismach uwypukla rangę intuicji, gdyż „istota rzeczywistości, z uwagi na swój charakter (nieciągły, alogiczny) nie może być (...) poznawana za sprawą doświadczenia zmysłowego i intelektualnego”¹⁷⁷.

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”¹⁷⁸. 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 kłamrą 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. W każdym jednak przypadku jest to typ postawy oraz strategii, która wymaga od artysty ascetyzmu i bezkompromisowości, 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”¹⁷⁹.

Geometria to symbol i epifania wiecznej energii. Dlatego nie może dziwić, że kiedy w latach późniejszych w twórczości Malewicza nastąpił powrót do figuracji, artysta – 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

¹⁷⁷ Cyt. za: P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993, s. 50.

¹⁷⁸ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 74.

¹⁷⁹ 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*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s.160.

malarz Piet Mondrian na łamach czasopisma „De Stijl”. Artysta ten – odwołując się do idei „sztuki czystej” i będącej „bezpośrednią formą Uniwersalnego”¹⁸⁰ – 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”¹⁸¹.

W neoplastycznym rozumieniu obraz zatem winien być lustrem odbijającym uniwersalne zasady „prawdziwej rzeczywistości i prawdziwego życia”¹⁸², 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.

1.5 Kryzys znaku i gra tożsamości w twórczości Marcela Duchampa.

Kiedy w 1915 r. kilku byłych emigrantów wojennych w Zurychu proklamowało dadaizm na łamach czasopisma „Cabaret de Voltaire”, nikt zapewne nie przypuszczał, że ruch ten wyrze tak wielki 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, dadaistyczna rewolta doprowadziła do trwałego przesunięcia granic sztuki oraz estetyki. Transgresja ta w konsekwencji spowodowała fundamentalną zmianę w

¹⁸⁰ Piet Mondrian, cyt. za: B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 120.

¹⁸¹ Piet Mondrian, cyt. za: A. Turowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [w:] *Kolekcja zdarzeń*, katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2009.

¹⁸² A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 85.

dyskursie – odtąd bowiem immanentną częścią artystycznych praktyk i przestrzeni twórczego działania mogła stać się otaczająca rzeczywistość, a wraz z nią świat ludzi i przedmiotów.

Najważniejszymi 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 wyboru 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 absurdałość. W tym kontekście nie może zatem dziwić fakt, że nawet sama nazwa pojęcia dadaizm wzięła się z przypadkowo odnalezionej w słowniku Larousse’a słowa „dada”, które w j. 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. 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”¹⁸³. I jakkolwiek w postawie tej niewątpliwie możemy dopatrywać się intelektualnej prowokacji, dada faktycznie „sprowadzając niejako sztukę z powrotem do punktu zerowego, utożsamia ją i zrównuje z samym życiem; bazuje na koincydencji sztuka-życie. (...) Punkt ciężkości dada – jak podkreśla Hans Richter – tkwi w świadomości, że rozsądek i antyrosądek, sens i bezsens, i przypadek, świadomość i jej brak tworzą organiczną całość”¹⁸⁴.

Dadaści – co jest swoistym kulturowym paradoksem – nie pozostawili po sobie wielu wybitnych dzieł, jeśli nie liczyć wielowątkowego 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 –

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

¹⁸⁴ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 109.

było na pierwszym miejscu utworzenie *Gesamtkunstwerk*, gdzie wszystkie sztuki zjednoczą się w konstrukcji MERZ (...), aby zbudować monumentalną, skondensowaną, artystyczną syntezę naszych czasów”¹⁸⁵.

Twórczość pozostałych współtwórców dadaizmu – Mana Raya, Maxa Ernsta, Hansa Arpa, André Bretona czy Francisca 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 konsekwentnej działalności Marcela Duchampa. Dlatego nie bez słuszności pisze Timothy Binkley, że „sztuka Duchampa ujawniła sztukę jako praktykę (...), stanowi pierwszy pomnik sztuki umysłu”¹⁸⁶.

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 Mutt, zaś sam Duchamp twierdził, że pod tym nazwiskiem kryła się jego przyjaciółka. Praca zatytułowana *Fontanna* została odrzucona przez organizatorów, ponieważ – jak twierdzono – mogła narażać na szwank reputację nowojorskiego stowarzyszenia.

Wyjaśnienia Duchampa, które pojawiły się w odpowiedzi na te zarzuty, z czasem opublikowane, zredefiniowały funkcję tożsamości podmiotu i autora dzieła, bowiem „to, czy pan Mutt fontannę wykonał własnymi rękoma, czy też nie, nie jest ważne. On ją wybrał”¹⁸⁷. Z jednej strony mamy tu dyskredytację rzekomej „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”¹⁸⁸.

Mentalny i konceptualny aspekt funkcjonowania obiegu sztuki, jako kulturowej negocjacji, w której indywidualność i autorstwo są relatywne, zaś sam podmiot jest

¹⁸⁵ Cyt. za: G. Webster, *Merzbau as Gesamtkunstwerk*, [w:] *Installative Event-Skulptur. Urban Art Against Provinces in Brainscapes*, Cabaret Voltaire, Zürich 2006, s. 45.

¹⁸⁶ T. Binkley, *Przeciw estetyce* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, (red.) S. Morawski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 444.

¹⁸⁷ W. Rotzler, *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972, s. 31, cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 143.

¹⁸⁸ G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16.

krytycznym *bricoleurem*, ponieważ – jak pisze Derrida – „każdy dyskurs jest bricoleur”¹⁸⁹, znajdują 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) – Rose 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 Rose Sélavy?*, 1921), ale również sygnował nim zbiór aforyzmów oraz publikację serii wykonanych przez Mana Raya zdjęć portretujących go w charakterystycznej na kobietę. Ten konsekwentnie prowadzony przez artystę dyskurs (anty)tożsamościowy był bezsprzecznie istotną częścią psychoanalitycznej refleksji – efektem oraz egzemplifikacją kryzysu znaku, i oczywiście wyrazem „niejasnej tożsamości seksualnej swego *alter ego* Rose Sélavy”¹⁹⁰.

W powstałym w 1926 r. filmie *Anémic cinéma*, sygnowanym również przez Rose 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 dwa lata później, już po śmierci autora. W obu przypadkach artysta wykorzystał swoje wieloletnie poszukiwania w domenie studiów nad perspektywą, zainteresowanie fizyką

¹⁸⁹ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, "Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2, s. 29. Problematyka *bricoleura* i *bricolage* bardziej szczegółowo omówiona jest w: C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajaczkowski, PWN, Warszawa 1969.

¹⁹⁰ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 108.

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*¹⁹¹ (1910), gdzie pojawia się podlegające ustawicznemu 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 pnieć, udręczeni masturbacją”¹⁹². Wyizolowanie podmiotów jest tutaj narracją o ich samotności, ale także dekonstrukcją tradycyjnych ról społecznych, zgodnie z którymi kobiety są wsobne i pasywne a mężczyźni aktywni i ekspansywni, co zostało wyegzemplifikowane w dziele Duchampa przez „suknię ślubną” przeciwstawioną „mechanicznej manii sfrustrowanych kawalerów”¹⁹³. Dualizm ten ilustruje także głośny performans, jaki miał miejsce w 1963 r. w Pasadena Museum of Art, gdzie na tle *Wielkiej szyby* Marcel Duchamp odbył 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 oddziałują 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 znamioną, 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).

¹⁹¹ Por. H. Belting, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München 1998, p. 359.

¹⁹² J. Mink, *Marcel Duchamp, 1887–1968: Art as Anti-Art*, Taschen, Köln 2000, s. 77.

¹⁹³ Cyt. za: H. Belting: *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München 1998, s. 355.

Uprzedmiotowanie dotyczy tu zatem kobiety, jakkolwiek – jak dowodzi Jacques Lacan¹⁹⁴ – 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 Sartre¹⁹⁵, a artykułuje ją Jean Genet w swoim jedynym 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, współtworzących na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX w. ruch surrealistyczny, wywodziła się z dadaizmu. Zgodnie z paradygmatem awangardy negowali oni dorobek poprzedników, w tym zwłaszcza tezy kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu i nurtów abstrakcyjnych, a także buntowali się przeciw dyktatowi racjonalistycznego dyskursu – klasycyzmowi, realizmowi, naturalizmowi czy utylitaryzmowi. W tym sensie surrealizm był nie tylko artystyczną, ale również filozoficzno-polityczną formacją dyskursywną¹⁹⁶, która z biegiem lat ewoluowała z pozycji awangardy „w kierunku mistycyzmu, okultyzmu i psychologii głębi”¹⁹⁷.

U genealogicznych źródeł surrealizmu legły dwie inspiracje: malarska i literacka. Ta pierwsza to spuścizna Hieronima Boscha, a także malarstwo renesansowe i prerafaelitów. W tym kontekście należy również wymienić wpływ twórczości Giorgia de Chirico, którego dzisiaj uważa się za prekursora surrealizmu. Na planie literatury niezwykle sugestywne i inspirujące okazały się *Pieśni Maldorora* (1868-69) Comte'a de Lautréamonta oraz poezja Arthura Rimbauda. Z kolei w upowszechnieniu się surrealizmu dużą rolę odegrały czasopisma – „La Révolution Surréaliste” (1924-1929), „Le Surréalisme au Service de la Révolution”, (1930-1933) i „Minotaure” (1933-1938). W pierwszym okresie ruch ten był zdominowany przez zgrupowanych wokół André Bretona i redagowanego przez niego pisma

¹⁹⁴ Więcej o Lacanowskiej interpretacji *Étant donné*s 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.

¹⁹⁵ Por. J.-P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 340.

¹⁹⁶ 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.

¹⁹⁷ G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2(3)2002, s. 29.

„Littérature” 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 były opublikowane w 1919 r. *Poła magnetyczne*, które sygnowali Breton oraz Soupault. Utwór ten – według autorów – miał zostać napisany zgodnie z procedurą automatyzmu zapisu. „Algorytm” ten zakładał swobodną artykulację niezracjonalizowanych idei i pomysłów oraz spontanicznych ciągów leksykalnych, które pojawiają się we śnie czy też na krótko przed zaśnięciem. Widoczny tu odwrót od realizmu i obiektywizmu – pisał Breton w pierwszym *Manifeście Surrealizmu* (1924) – miał stanowić remedium na niewolę wyobraźni i był afirmacją poetyki marzenia. Stąd nie bez powodu kronikarze tego kierunku określali okres surrealistycznej rewolty „epoką snów”¹⁹⁸. 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, czy niekiedy wręcz polityczne, tło surrealizmu zwraca uwagę Breton dopiero w *Drugim Manifestie Surrealizmu* (1930). 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 – powinien on zainicjować nową świadomość dążącą do 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 zbydłęcia i prawomocnego skretynienia, ten ma wyznaczone miejsce w tym tłumie z brzuchem na poziomie lufy”¹⁹⁹.

Nie może zatem dziwić fakt, że w latach 1925-1932 niektórzy spośród surrealistów opowiedzieli się za czynnym udziałem w polityce, i współpracowali m.in. z Francuską Partią Komunistyczną²⁰⁰, co jednak było eksperymentem, który zakończył się wzajemnymi oskarżeniami.

Surrealizm szukał także akceptacji dla swoich tez wśród rzeczników psychoanalizy. Zdecydowany zwrot ku problematyce nieświadomości i interpretacja umysłu pogrążonego w

¹⁹⁸ Por. M. Poprzeczka, *Surrealizm-nowe obszary wyobraźni*, [w:] *Sztuka świata*, Tom IX, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, str. 139

¹⁹⁹ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, (red.) A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 127

²⁰⁰ Więcej na ten temat [w:] K. Janicka, *Surrealizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985 s. 15-17

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”²⁰¹.

Wspomniane tożsamościowe „poluzowanie” objawiało się m.in. w afirmowaniu 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”²⁰². Co nader interesujące – w praktyce tej artysta miał przypisaną zupełnie nową rolę – miał on bowiem funkcjonować bardziej jako medium niż kreator, które posługując się automatyzmem psychicznym, mogło dyktować „myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi”²⁰³. Dzięki temu w krótkim czasie „pisanie automatyczne” (*l'écriture automatique*) stało się wiodącą surrealistyczną procedurą 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”²⁰⁴.

Kolejnym 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 rekontekstualizacji – stąd 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 zaskakującym kontekście. Zasadę tę egemplarycznie oddaje Lautréamont w szóstej *Pieśni Maldorora*²⁰⁵, gdy – definiując piękno – przywołuje „przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola”.

²⁰¹ K. Mikurda, *Nadrzeczywistość – niedokończony projekt*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, (red.) K. Mikurda, K. Wielebska, Wydawnictwo Ha!Art, Kraków – Warszawa 2010, s. 151.

²⁰² K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1969, s. 270 – 275.

²⁰³ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, s. 77.

²⁰⁴ E. Swinglehurst, *Surrealiści*, przeł. D. Bartnik, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1997, str. 6.

²⁰⁵ Zob. C. Lautréamont, *Pieśni Maldorora. Poezje*, przeł. M. Żurowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

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 fetyszycją ta była jawną aluzją do wzbudającego niegdyś kontrowersje *Śniadania na trawie* (1863) Édouarda Maneta oraz skandalizującej powieści *Wenus w futrze* (1870) Leopolda von Sacher-Masocha.

Zachwianie tożsamością surrealistycznego przedmiotu często zbiega się z dekonstrukcją tożsamości reprezentowanego ciała (bądź samego podmiotu), co ma miejsce w pracach *Nalóżone do stołu* (1938) Georges-a 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”²⁰⁶, który w każdym przypadku – jak dowodzi Bellmer – jest „doświadczeniem Narcyza”²⁰⁷.

Stosowane przez surrealistów szokujące zestawienia obiektów miały w odbiorcy budzić nie tyle wrażenia estetyczne, co oddziaływać na podmiot poprzez swoje funkcje – symboliczną, katartyczno-terapeutyczną – i w rezultacie konkretyzować proklamowaną nadrealność. Dlatego surrealistyczna „poetyka pchłego targu”²⁰⁸ była przekroczeniem i estetyki i funkcji użytkowej przedmiotu.

Transgresyjność tożsamości podmiotu była także częstym lejtmotywnym dzieł filmowych surrealistów. Dość przypomnieć *Sieci popołudnia* (1943) Mayi Deren czy *Psa andaluzyjskiego* (1928) Luisa Buñuela i Salvadora Dalí. 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

²⁰⁶ H. Bellmer, *Mała anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Wydawnictwo M-Druk, Lublin, 1994, s. 44.

²⁰⁷ Ibidem, s. 29.

²⁰⁸ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007, s. 179.

niewiedzy, tonięcie w trwodze”²⁰⁹. Przekroczenie to dokonuje się u Buñuela i Dalego m.in. za pośrednictwem zmiany statusu „widzenia” – fizycznego na metafizyczne. Istotną rolę pełni tu zatem „oko”, które zresztą Dali uważa za „prawdziwy miękki aparat fotograficzny, który robi zdjęcia nie świata zewnętrznego, lecz mojej najtwardszej myśli i myśli jako takiej”²¹⁰.

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 zawołowany*, 1933) – dotyczyły zarówno męskiego jak i kobiecego podmiotu. Surrealizm bowiem występował – jak pisze Paweł Leszkowicz – „przeciwko koncepcji zamkniętego, stabilnego i jednolitego „ja”, które zdominowało poświeceniową filozofię, (...) wydobywając energię sprzeczności i przeciwieństw”²¹¹, zaś „transformacja ciała umożliwiła dostęp do nowych pokładów imaginacji, powołując wizualny język psychicznej introspekcji”²¹².

Często spotykanym instrumentem wglądu i (samo)obserwacji były dla surrealistów portrety i autoportrety, niejednokrotnie wykorzystujące mechanizm zwierciadlanego odbicia. Surrealizm jednak posługuje się lustrem nie dla pogłębienia widzenia, ale wręcz przeciwnie – chodzi tu o „denaturalizację widzenia, antyrealistyczne podejście do przedstawienia”²¹³. Taka metodyka działania sprawia, że możemy postrzegać surrealizm jako tendencję, w której figuracja nie jest poniewczesnym ukłonem dla reprezentacji, ale ewidentnym zwrotem w stronę symulacji²¹⁴.

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 George 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. To holistyczne stanowisko akcentował także André Breton, gdy pisał w pierwszym manifestie surrealistów, że „wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle,

²⁰⁹ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 97.

²¹⁰ S. Dali, *Moje sekretne życie*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Książnica, Katowice 2001, s. 324–325.

²¹¹ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001, s. 107–108.

²¹² *Ibidem*, s. 107–108.

²¹³ *Ibidem*, s. 116.

²¹⁴ Więcej na ten temat [w:] M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.

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”²¹⁵.

W tym poszukiwaniu jedności czy też wspólnego punktu znamienne jest w surrealizmie szerokie potraktowanie pola pojęciowego sacrum, które zawierać ma wszelkie doświadczenia graniczne – 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”²¹⁶. Doświadczenie transgresji staje się zatem dla surrealistycznej tożsamości determinansem utrzymania własnego statusu, jakkolwiek jest on tylko i aż symulakrem.

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

Jakkolwiek powszechnie przyjęło się uważać ekspresjonizm abstrakcyjny za pierwszy czysto amerykański kierunek w sztukach wizualnych, to jednak przy jego genezie nie sposób pominąć roli artystów europejskich, którzy – poniekąd mimo woli – uczestniczyli w jego narodzinach. Co zaskakujące – był to zapewne jeden z najbardziej nieoczekiwanych efektów dojścia Hitlera do władzy w Niemczech w 1933 r. W rezultacie narastających represji oraz panoszącej się cenzury na ziemiach ogarniętych nazistowskim terrorem powstała nowa emigracja i w krótkim czasie po drugiej stronie Atlantyku znalazło się gro wybitnych intelektualistów oraz przedstawiciele świata filmu, sztuki i literatury, co – rzecz oczywista – nie mogło pozostać bez wpływu na kształt kultury amerykańskiej. W ramach tego eksodusu 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. Zaistniała sytuacja artystycznego melanzu i jałtański porządek polityczny po II wojnie światowej były zatem pośrednimi, ale istotnymi, 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”²¹⁷. Sam termin – ekspresjonizm abstrakcyjny – został zaproponowany przez krytyka Roberta Coatesa, choć

²¹⁵ A. Breton, *Manifest Surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, s. 125-126.

²¹⁶ K. Kaniowska, *Surrealizm i etnografia*, [w:]

http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2136/Strony+od+PSL_XLV_nr1-2_Kaniowska.pdf.

²¹⁷ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1996, s. 45.

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 wiele różnorodnych stylów, postaw i tendencji, które w perspektywie krytycznej przyjęły postać dwóch nurtów – *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 był rezultatem „kontrolowanej” kontemplacji artysty. Nurt ten reprezentowany był m.in. przez takich artystów jak Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko i Clyfford Still. Europejskim odpowiednikiem ekspresjonizmu abstrakcyjnego była abstrakcja liryczna, z której wyodrębniły się *informel* i tasyzm. 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”²¹⁸.

Ekspresjonizm abstrakcyjny uobecnił, jak chyba nigdy dotąd w malarstwie, nierozzerwalne 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”²¹⁹. Potwierdza to twórczość Roberta Motherwella, wyjątkowego erudyty i admiratora spuścizny Zygmunta Freuda, który w swoich „biomorficznych” pracach 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 stąpała się z kontekstem. Z kolei obrazy 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”²²⁰. 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, 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”²²¹. Na ten sam aspekt zwraca uwagę Barbara Majewska, pisząc w odniesieniu tak 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

²¹⁸ Cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierchowska, Wydawnictwo Taschen, Köln 2006, s. 9.

²¹⁹ T. Kantor, *Teatr Niemożliwy*, Galeria B, Gniezno, 1974), [w:] *Performance*, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. Wojciechowskiego, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 21.

²²⁰ cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm...*, s. 50.

²²¹ A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010, s. 111.

obrazem staje się dokument tego napięcia i dążenia”²²². 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”²²³.

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 zbezczeszczeniem²²⁴. 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 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”²²⁵.

W tym kontekście warto też wspomnieć o fémistrzycznej krytyce, która zwróciła uwagę na libidinalny wymiar twórczości Pollocka. Zgodnie z jej tezami artysta – będący według amerykańskich mediów egzemplifikacją męskości, wolności i niezależności (i

²²² B. Majewska, *Sztuka inna-sztuka ta sama*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 97.

²²³ cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm...*, s. 10.

²²⁴ 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, s. 93, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 156.

²²⁵ P. Leszkowicz, *Sexy Pollock*, „Magazyn Sztuki” nr 20-21, 1999, [w:] http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_21/archiwum_nr20-21_tekst_2.htm.

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*²²⁶. 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”²²⁷. 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. dojdzie do pierwszego poważnego kryzysu twórczego Pollocka zdąży on jeszcze namalować swoje największe dzieła – *One: Number 31* i *Autumn Rhythm: 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 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 zacząłków 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

²²⁶ Por. S. Naifeh, G. W. Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, Woodward/White, Incorporated, New York 1988.

²²⁷ cyt. za: P. Leszkowicz, *Sexy Pollock*, op. cit.

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”²²⁸.

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 rozdzielenie 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”²²⁹.

Zgoła przeciwnie dzieje się u Ad Reinhardta, który przez lata wypracowywał w swoim malarstwie ideę obrazu „niepodzielnego”. Jego wczesne prace, reprezentujące jeszcze pozorną wielobarwność, zmierzały 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”²³⁰. 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

²²⁸ D. Waldman, *Mark Rothko*, London 1978, s. 58., [w:] Markowska A., *Komedia sublimacji*, s. 43.

²²⁹ Cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm*, s. 40

²³⁰ Więcej na temat [w:] A. Kotuła, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s.219-221.

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 burzy i naporu pierwszej historycznej awangardy w innej już, bo powojennej rzeczywistości, jej język uległ wyczerpaniu, a cele okazały się skompromitowane bądź zdezaktualizowane. W tej sytuacji na przełomie lat 50. i 60. XX w. na kontynencie amerykańskim oraz w Europie dochodzi do próby przełamania monopolu wiodących na polu artystycznym narracji. Kształtująca się wówczas nie bez bólów i konfliktów neoawangarda nie stanowiła w żaden sposób kontynuacji dorobku poprzedników – w szczególności ekspresjonizmu abstrakcyjnego, który zresztą inspirowany był surrealizmem – ale była dość zaskakującym nawiązaniem do procesów uruchomionych kilka dekad wcześniej przez Marcela Duchampa (ready-mades), Kurta Schwittersa (kolaż, MERZbau) czy konstruktywizm (malarstwo monochromatyczne)²³¹.

Zatem źródłowe dla neoawangardy okazały się być zjawiska, które w okresie pierwszej awangardy – być może z braku metodologii i czasowego dystansu – określano jako antysztukę. Wpierw zostały one zawłaszczone jako pełnoprawne dzieła sztuki (ready-mades w pop-arcie i happeningu), a następnie powoli zinstytucjonalizowane i włączone do „galeryjno-muzealnego obiegu”²³². Najwyraźniej u założeń tej nowej rewolucji legła intencja dalszego poszerzenia pola sztuki bądź niekiedy anektowania w jej obręb rzeczywistości, co wiązało się z próbą jej kontekstualizacji w konkretnym dyskursie. Stąd też odtąd 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)²³³.

Nie mniej istotnym wymiarem neoawangardy były prowadzone przez nią – niekiedy dalece rozbieżne – 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,

²³¹ 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*, s. 26.

²³² G. Dziamski, *Awangarda klasyczna i neoawangarda*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, (red.) G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 50.

²³³ Por. J. Ludwiński, *Sztuka Po*, [w:] idem, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 246.

uaautentycznienie i intensyfikacja przeżyć, dążenie do stanów ekstatycznych”²³⁴, 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”²³⁵, 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”²³⁶ 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”²³⁷.

Wszystkie te postawy *englobe* prezentowały wyraźne odsunięcie się sztuki od problematyki estetyki i formalizmu na rzecz usytuowania się wobec współbieżnych kulturowych narracji. Jednocześnie postawa ta – paradoksalnie – posiadała charakter pewnej opresji i przemocy wyrażającej się w dyskursie, który Rosalind Krauss zdiagnozowała jako „dyskurs oryginalności”²³⁸. On też stanie się newralgicznym punktem, który kolejne młode pokolenie uzna za terror awangardy...

II 2.1 John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy.

Niewątpliwym paradoksem – ale i znaczącym *signum temporis* – jest fakt, że najbardziej wpływowa postać dla sztuk wizualnych drugiej połowy XX w. była z wykształcenia muzykiem, kompozytorem i teoretykiem, a z zamiłowania pisarzem i mykologiem. Twórczość Johna Cage'a (1912 – 1992), a także jego praktyka teoretyczna, wyrastała bez wątpienia z gruntownych studiów nad historią i teorią muzyki oraz kultury Zachodu w ogólności, lecz nie mniej istotnym kontekstem intelektualnym pozostawały dlań buddyzm zen, taoizm i konfucjanizm. Nie sposób wręcz wykluczyć, że to właśnie te dalekowschodnie dyskursy – w znaczeniu metodologicznym – 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 przepojoną taoistyczną filozofią chińską Księgę Przemian (*I Ching*), będącą w z jednej strony hermetycznym systemem odwzorującym paradygmat wszelkich przemian

²³⁴S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, pod red. S. Morawskiego, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 97.

²³⁵*Ibidem*.

²³⁶*Ibidem*, s. 98.

²³⁷*Ibidem*.

²³⁸Por. R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition*, „October”, 1981, no. 18 (Fall).

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 wiązało się z 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”²³⁹.

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 (w tym odgłosy) publiczności miały stanowić integralną część kompozycji i tworzyć na żywo jego sferę audialną. Przy czym – poza samym aleatoryzmem – istotną wartością wniesioną do sztuki było tu wykorzystanie naturalnych dźwięków otoczenia. Dla ścisłości biograficznej należy przypomnieć, że już w 1937 r. Cage zwrócił uwagę w swoim manifestie pt. *Future of Music: Credo* na znaczenie „hałasu”, uznając go za pełnowartościowy materiał muzyczny. Koncepcja ta wówczas mogła być także reperkusją lektury Henry'ego Cowella – kompozytora o futurystycznych inklinacjach. Z dzisiejszej perspektywy trudno odmówić autorowi *4'33''* antycypowania tego, co zwie się dzisiaj tożsamością didżeja.

Niebagatelną zasługą Cage'a jest również spopularyzowanie preparowanego fortepianu oraz mediów elektronicznych. Niezależnie od tego 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 melanz 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 z jej *ready mades*.

Osobnym aspektem działalności artysty są liczne przykłady podważania klasycznej podmiotowości i tożsamości autora dzieła, zwłaszcza w przypadku realizacji, do których Cage dopuszczał osoby trzecie. Do historii sztuki przeszła, zrealizowana wspólnie z Robertem Rauschenbergiem, „grafika” pt. *Automobile Tire Print* (1953). Jest to długi rulon białego papieru, który – po złożeniu na ulicy – został najechany przez pozostawiające ślad tuszu

²³⁹ J. Cage, *Przeludnienie i sztuka*, przeł. A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 18.

opony motocyklu prowadzonego przez Rauschenberga. W tym kontekście odnotować też trzeba spektakularny 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 cykli 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 nawiązują do ogrodu zen Ryoanji w Kioto, gdzie na starannie zagrabionym piasku spoczywa 15 kamieni. Organizacja przestrzenna ogrodu została przez Cage'a starannie przetransponowana za pomocą losową (*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. W sensie czysto formalnym jest to operacja na tekście charakterystyczna dla dadaizmu, jakkolwiek i u Cage'a i u dadaistów spotykamy podobną – anarchizującą, kontestującą 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”²⁴⁰. 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 buddyzmem 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,

²⁴⁰ J. Cage, [cyt. za:] Weiss Allen S., *Introduction to Empty Words (Part III)*, CD, 2013 s. 9.

zmiennościami, jego różnorodnością i nieuporządkowaniem oraz rzadkimi chwilami piękna”²⁴¹.

2.2 Happening, czyli kolaż uprzedmiotowionych podmiotów.

Początki działalności akcyjnej w domenie sztuk wizualnych przypadają na połowę lat 50. ubiegłego wieku. Trwająca dekadę dominacja ekspresjonizmu abstrakcyjnego i hermetyzm tego malarskiego dyskursu sprawiły, że młode pokolenie artystów poszukiwało już zupełnie nowego języka wypowiedzi. W zaistniałej izolacji sztuk plastycznych happening okazał się nader popularnym, ale i wywrotowym, działaniem, 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.). Niezależnie od aktywności 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). Jest rzeczą znamioną, że artyści związani z Gutai postulowali anonimowość w ramach działań zbiorowych, co jednak mogło mieć uzasadnienie nie tylko artystyczne, ale było też zapewne reperkusją przyjęcia perspektywy buddyźmu zen.

Twórcą pojęcia „happening” jest Allan Kaprow – malarz, teoretyk sztuki i pionier działań akcyjnych, których ma 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 happening 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 są: Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins, George Brecht, Red Grooms, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, George Maciunas oraz Volf Vostell.

²⁴¹ *Performance*, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. Wojciechowskiego, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 24.

Jakkolwiek happening z założenia odwoływał się do otaczającej rzeczywistości i był niejaki powrotem do duchampowskiej idei *ready made*, to jednak – w przeciwieństwie do teatru – odżegnywał się on 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 obwieszony 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.....”²⁴². 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”.

Happening zatem to „dzieło otwarte” i procesualne w rozumieniu, jakie przydał mu Umberto Eco²⁴³. Jego struktura konkretyzuje się i dopełnia dopiero w momencie czasoprzestrzennej realizacji. Kluczową osią wszystkich przebiegających w happeningu relacji jest stosunek i wzajemne odniesienie przedmiotów, 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”²⁴⁴.

W tym sensie 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 mile widziani ze względu na ich skłonność do psychologizacji „postaci”, a happening – jak dowodzi Volf Vostell – nie jest to „ucieczka poza rzeczywistość, lecz w rzeczywistość”²⁴⁵. Artysta zatem w obrębie konkretnej rzeczywistości dokonuje jej swoistej teatralizacji. Niekiedy – jak chce Kaprow – jest to przypadkowa lub inscenizowana „suma” zgromadzonych przedmiotów i osób, bądź też – jak

²⁴² Cyt. za: T. Pawłowski, *Happening*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 16.

²⁴³ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

²⁴⁴ Cyt. za: T. Pawłowski, *Happening*, s. 47.

²⁴⁵ Cyt. za: Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 43.

sugeruje Lebel – zaaranżowana sytuacja, która ma odświeżyć lub zintensyfikować percepcję uczestników²⁴⁶. Rzecz jasna, taki punkt widzenia zmienia w oczywisty sposób funkcję widza-odbiorcy, który nie powinien biernie się przyglądać ani pasywnie zachowywać, 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”²⁴⁷.

Poza odejściem od *mimesis* i zerwaniem z charakterystycznym dla teatru podziałem na role w happeningu istotnej wagi nabiera „przypadek”. Jako czynnik deziluzji ma on rozsądzać 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 bezpieczeństwa, jak i naszą potrzebę odkrywczosci i ryzyka”²⁴⁸. Te ostatnie zresztą egzemplifikowane były 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 operowanie ciałem i rek wizytami. 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”²⁴⁹.

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

²⁴⁶ Por. G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, pod red. G. Dziamskiego, H. Gajewskiego, J. St. Wojciechowskiego, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 22.

²⁴⁷ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej...*, s. 61.

²⁴⁸ Cyt. za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 175.

²⁴⁹ Cyt. za: T. Pawłowski T., *Happening*, s. 66.

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 wiedeńców, a także dekolaze działające 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. akcjonisci 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.

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 – z czasem uznana za jedną z wiodących we współczesnej kulturze – 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 on od instytucji sztuki z ich predylekcją do hierarchizowania i terytorializowania dyskursu, stawiał w nawias wszelką linearność historii 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 Duchampa, miały specyficzną oprawę i stanowiły – jak napisał był George Brecht – „the fusion of Spikes Jones, Vaudeville, gag, children’s games and Duchamp”²⁵⁰.

Jako pojęcie – fluxus ujrzał światło dzienne w 1962 r. w pierwszym numerze pisma o tej samej nazwie, które redagował klasycznie wykształcony artysta litewskiego pochodzenia –

²⁵⁰ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 54.

George Maciunas. Genealogia terminu – chyba nie jest to dzieło przypadku – ma podobną proveniencję, co nazwa „dada” i został on utworzony z przypadkowo znalezionej słowa w słowniku. Najbardziej spektakularnym i charakterystycznym językiem wypowiedzi Fluxusu stały się koncerty i 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, Benjamin 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 reinterretowanie 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, 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”²⁵¹.

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 rytuały 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 mitologii LEF-u i – podobnie jak na przykład Jean-Jacques Lebel – kładł nacisk na antyburżuazyjny czy 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*. Podkreśla to sam Higgins, kiedy pisze, że “fluxus jest między innymi rodzajem pracy, formą form, metaformą”²⁵². Tak też rozumiany staje się on matrycą różnicującą się przez powtórzenie. Podobnie rzecz się ma z figurą artysty i jego

²⁵¹ D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przeł. K. Brzeziński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 198.

²⁵² *Ibidem*, s. 202.

podmiotowością, która nie jest stałą, ale podlegającą zmianom funkcją „pisaną” 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 – *a rebours* – ściąganie artystycznych masek, co przejawiało się w duchu kolektywności i antyindywidualizmu. Jest rzeczą symptomatyczną, że rozmycie się figury autora odbyło się tutaj na długo przed powstaniem fundamentalnych ksiązek z kręgu dekonstrukcji i poststrukturalizmu (zwłaszcza Derridy, Barthes'a, Foucaulta, a w szczególności rizomatycznej idei podmiotu Deleuze'a). Ogólnoswiatowa – 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*.

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* (1959). 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 Lebel'a 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 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 Poipodrôme* (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”²⁵³.

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 made”²⁵⁴.

Rozproszenie podmiotu, konceptualizacja „dzieła”, które staje się „tekstem” w rozumieniu, jakie nadał mu Roland Barthes²⁵⁵ z jednej, a Hal Foster²⁵⁶ 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 powiedziałyby Bożena Kowalska²⁵⁷), lub

²⁵³ Cyt. za: G. Dziański, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, pod red. G. Dziańskiego, H. Gajewskiego, J. St. Wojciechowskiego, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 25-26.

²⁵⁴ P. Krakowski, *O sztuce nowej...*, s. 54.

²⁵⁵ 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, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 243.

²⁵⁶ Por. H. Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*, „Magazyn Sztuki”, nr 5 1995, s. 146.

²⁵⁷ Por. B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu: odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 149-152.

fazy zerowej (by posłużyć się nomenklaturą Jerzego Ludwińskiego²⁵⁸) czy zerowego stopnia sensu (jak sugeruje Barthes²⁵⁹).

2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcyoniści wiedeńscy na tropie misterii i archetypów.

Wydaje się wielce znamienne, że po drugiej wojnie światowej najwybitniejsi przedstawiciele austriackiej kultury okazali się jednocześnie najzagorzalszymi krytykami społeczeństwa austriackiego. Dość w tym miejscu przypomnieć twórczość filmową Michaela Hanekego (*Biała wstążka*, 2009) i Ulricha Seidla (*Raj: wiara*, 2012), czy też prozę Elfriede Jelinek (*Wykluczeni*, 1980) albo Thomasa Bernharda (*Zaburzenie*, 1967). Nie inaczej dzieje się w sferze sztuk wizualnych (akcjonizm wiedeński, 1962-1969).

Przyczyn tego stanu rzeczy należy doszukiwać się w najnowszej historii Austrii. Krytyczne ostrze kultury zostało bowiem wymierzone w społeczeństwo i państwo, które w plebiscycie, jaki się odbył w 1938 r., w 99,75 % poparło tzw. Anschluss Austrii i kadrowo zaangażowało się w nazistowski reżim, zaś w okresie powojennym – praktycznie bez rozliczenia i rachunku sumienia – włączyło się w reformę i rozwój gospodarki. Kraj, nie posiadający odrębności językowej oraz ciągłości instytucji państwa, zaczął po wojnie budować własną tożsamość w oparciu o najbardziej konserwatywne wartości. Nie działało się to 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”²⁶⁰, które doprowadziły do kryzysu tożsamościowego społeczeństwa i radykalizowały scenę artystyczną.

Na tym społeczno-politycznym tle musiały zatem wcześniej czy później pojawić się ogniska oporu i kontestacji nowego „starego” systemu. Wiedeński akcjonizm był w swoim radykalizmie i bezkompromisowości zjawiskiem najbardziej nieprzejednanym. Niezależnie od wspomnianego kontekstu – genealogii tego ruchu trzeba też doszukiwać się w dyskursie psychoanalizy Freuda i 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

²⁵⁸ Por. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 167.

²⁵⁹ Por. R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

²⁶⁰ Por. A. Stadler, *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, (red.) S. Ruksza, Mocak, Kraków 2011, s. 125.

(Hans C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm). Bezpośrednim poprzednikiem i zarazem „łącznikiem” 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. Poszukując źródeł gestualności i najwcześniejszych form ludzkiej ekspresji, Rainer próbował nauczyć się i zrozumieć pismo szympanów (1979).

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 dotknąć – jak pisał Hermann Nitsch – „wewnętrzno-psychicznej rzeczywistości, którą można pogłębić aż do archetypicznych kolektywnych i podstawowych rzeczywistości duszy”²⁶¹. 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 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 [co] ma zewnętrznie zmanifestować wewnętrzną-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”²⁶².

W latach 1962 – 1969 akcjonisci zorganizowali ponad 150 działań akcyjnych. Pierwszą z nich były *Krwawe organy (Die Blutorgel, 1962)* – akcja przeprowadzona w wiedeńskim atelier Otto Muehla z udziałem Hermanna Nitscha oraz Adolfa Frohnera, podczas której artyści zamurowali 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”²⁶³. Po interwencji policji działanie zostało przerwane.

Od tamtej pory policja wielokrotnie interweniowała podczas działań akcjonistów. W burzliwym okresie drugiej dekady lat 60., kiedy w całej Europie następowała radykalizacja lewicy, w Austrii właściwie nie miały miejsca żadne znaczące ruchy i wydarzenia.

²⁶¹ H. Nitsch, *Manifest das Lamm*, cyt. za: Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 48.

²⁶² P. Krakowski, *O sztuce nowej...*, s. 49.

²⁶³ Cyt. za.: Ruks za S., *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, s. 29.

Awangarda oraz lewica funkcjonowały na marginesie życia społecznego i prawdziwą eksplozją na scenie artystycznej okazały się dopiero wystąpienia akcjonistów.

Jednym z czynników zapalnych mogła być akcja *Sztuka i rewolucja* (*Kunst und Revolution*, 1968), nazywana też *Świństwa na uniwersytecie* (*Uni-Ferkelei*), która była wspólnym przedsięwzięciem akcjonistów i SÖS (Socjalistyczny Austriacki Związek Studentów). „»Odczyt« - wspomina Peter Weibel, jeden z uczestników – 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 prelegentkim 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. Potem ludzie Muehla (...) zaczęli symulować ejakulację i sikać, założywszy się wcześniej, czyj strumień moczu będzie najdłuższy. W tym samym czasie Franz Kaltenböck wygłaszał obsesyjną mowę o informacji i języku, a Weibel dosłownie płomienną (...) podburzającą mowę na temat pytania Lenina »Co zrobić?«²⁶⁴. 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. 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, mającego z założenia stanowić jego Gesamtkunstwerk. Artysta łączył 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.”²⁶⁵. Symbolika ta i przywołane archetypy materializowały się w wielu drastycznych happeningach przy aktywnym współudziale publiczności. Co istotne – 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

²⁶⁴ G. Raunig, *Sztuka i rewolucja, 1968*, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 173.

²⁶⁵ H. Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów* (1962), [w:] *Ibidem*, s. 78.

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”²⁶⁶. 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”²⁶⁷.

Początki twórczości Günтера Brusa – podobnie jak w przypadku Nitscha – związane były z malarstwem. Jednak od 1964 r. artysta odszedł 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”²⁶⁸.

W pierwszym okresie strategia Brusa polegała na pozorowaniu masochistycznych praktyk samookaleczania bądź samounicestwiania, co czynił stosując rozmaite zabiegi „paramalarskie”. W akcjach z cyklu *Autozamalowywania i samookaleczenia* (*Selbstbemalung und Selbstverstümmelung*) Brus, zamalowawszy całe ciało białą farbą, traktował je jak zagruntowane płótno, na którym dokonywał interwencji z wykorzystaniem ostrych narzędzi (siekiera, żyłtka, obcęgi), a następnie się fotografował. Artysta jednak nie poprzestał na działaniach typowo dokamerowych. Jego publiczne akcje i wystąpienia były z jednej strony zerwaniem z ideą *mimesis*, z drugiej zaś – dalszą radykalizacją twórczości i testowaniem zarówno ciała jak tożsamości. W 1965 r. Brus – wymalowawszy swoje ubranie i ciało na biało od stóp do głów – 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 wymierzane było m.in. 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 radykalna, czterdziesta trzecia akcja – *Próba wytrzymałości* (*Zerreissprobe*, 1970) – gdy Brus rytualnie

²⁶⁶ Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 31.

²⁶⁷ H. Nitsch, *Posłowie do książki 'the fall of jerusalem' (upadek jerozolimy)*, [w:] *Ibidem*, s. 75.

²⁶⁸ G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, [w:] *Ibidem*, s. 57.

naciął sobie udo żyłką, 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 kontynuację dalszej twórczości 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”²⁶⁹. Potwierdza to wykonana w Brunszwiku akcja *O Tannenbaum* (1969), podczas której przy płynących z offu dźwiękach kolędy *Cicha noc* dokonano zabicia świni, a następnie ukrzyżowano ją, zaś jej 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, od początku był traktowany przedmiotowo, 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”²⁷⁰.

Otto Muehl, wykorzystując *ready mades* (złom, śmieci, produkty konsumpcyjne), na takich samych zasadach angażował do swoich akcji człowieka; stawał się on jedynie elementem 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”²⁷¹. Kontrowersje wokół działań artysty i represje aparatu przemocy spowodowały, że Otto Muehl po 1970 r. przestał

²⁶⁹ G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, s. 57

²⁷⁰ O. Muehl, *Akcja materialna. Manifest 1964*, [w:] *Ibidem*, s. 59.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 60-61.

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”²⁷². Przedsięwzięcie to jednak nie powiodło się, a sam artysta został później oskarżony o wykorzystywanie seksualne nieletnich i spędził 7 lat w więzieniu.

Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) był jedynym akcjonistą wiedeńskim, który nie występował publicznie, a swoją aktywność ograniczał do inscenizowanej fotografii. Zazwyczaj portretował modela (najczęściej był to Heinz Cibulka), rzadziej modelkę lub samego siebie. Jego prace – w przeciwieństwie do Brusa czy Schwarzkoglera – nie posiadały wyraźnego kontekstu społecznego czy politycznego. Na ascetycznych i wyrafinowanych 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, żyłtka, 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 (bezkształtne społeczeństwa)”²⁷³. Twórczość Rudolfa Schwarzkoglera została przerwana przez nagłą śmierć w dość tajemniczych okolicznościach. W 1969 r. wypadł on z okna swojego wiedeńskiego mieszkania.

Akcjonizm w wydaniu Muehla, Brusa, Schwarzkoglera oraz Nitscha miał stanowić – jak pisał ten ostatni w swym tekście towarzyszącym *Documenta 5* w Kassel – „egzystencjalno-mistyczną gloryfikację (...) obecności”²⁷⁴, a zarazem podsunąć „ludziom lustro, aby zobaczyli, jacy naprawdę są”²⁷⁵. 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 markiza 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

²⁷² Cyt. za: P. Krakowski P., *O sztuce nowej...*, s. 46.

²⁷³ R. Schwarzkogler, *Wybrane teksty teoretyczne*, [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, s. 116.

²⁷⁴ H. Nitsch, *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*. Kassel 1972, s. 16, 58, cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej...*, s. 47.

²⁷⁵ H. Nitsch w rozmowie z K. Esslem [w:] H. Nitsch, *Eine Retrospektive Werke aus der Sammlung Essl*, [kat. wystawy] Klosterneuburg – Wien 2003, s. 23; [za:] *Akcjonizm wiedeński...*, s. 13.

poniekąd barokową kontaminację, która miała afirmować i anektować rzeczywistość. Był to wszakże projekt dalece subiektywny i indywidualistyczny, rodzaj zmanifestowania doświadczenia wewnętrznego, które – jak pisał George Bataille – jest „kwestionowaniem (poddawaniem próbie) w gorączce i trwodze tego, co człowiek wie o istnieniu”²⁷⁶, to – innymi słowy – „podróż do kresu możliwości człowieka”²⁷⁷. Autor *Doświadczenia wewnętrznego*, który po rozstaniu z surrealistami, założył spirytystyczno-okultystyczne stowarzyszenie *Acéphale*, zajmujące się m.in. problematyką ofiar rytualnych, mógł być zatem istotnym punktem odniesienia w akcjonistycznym dyskursie. Niezależnie od tego – twórczość wiedeńskich akcjonistów wpisuje się w szersze zjawisko, jakim jest *abject art*²⁷⁸. 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). Akcjonisci wiedeńscy identyfikowali się z każdym z tych poziomów aktywności.

2.5 Performer jako ciało i medium.

W ostatnich latach performans stał się tematem lawinowo rosnących opracowań w obszarze współczesnej humanistyki. Jest on traktowany dzisiaj jako pole wszelkiej ludzkiej, sensotwórczej aktywności, która respektuje reguły procesu komunikacji. Dlatego performans – jako społeczno-kulturowy dyskurs – analizowany jest z perspektywy tak różnych dyscyplin jak estetyka, antropologia, etnografia, socjologia, psychologia, lingwistyka czy semiotyka. W dużej mierze do tego stanu rzeczy przyczyniła się popularność pism Marvina Carlsona²⁷⁹ oraz Richarda Schechnera²⁸⁰, a także koncepcja rzeczywistości rozumianej jako teatr życia codziennego, której autorem jest Erving Goffman²⁸¹. Zgodnie z ich podejściem „performance mieści się w działaniu, interakcji i relacji”²⁸². 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,

²⁷⁶ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo K.R., Warszawa 1998, s. 54.

²⁷⁷ *Ibidem*, s. 58.

²⁷⁸ Więcej na ten temat [w:] H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. 186.

²⁷⁹ Zob. M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2007; J. Grotowski, *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969*, J. Degler (red.), Wiedza o kulturze, Wrocław 1990.

²⁸⁰ Zob. R. Schechner, *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań nad Twórczością Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

²⁸¹ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

²⁸² R. Schechner, *Performatyka...*, s. 45.

święteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne i religijno-magiczne²⁸³.

Performans – jako przestrzeń aktywności w sztuce – nie posiada jednoznacznej definicji, a ponieważ ze swej istoty jest działaniem odbywającym się i redefiniującym w czasie, można przyjąć za Zbigniewem Warpechowskim, iż „każdy kolejny performance powinien być nową definicją sztuki”²⁸⁴. Jego głównym wyznacznikiem nie jest ani czas ani miejsce prezentacji, lecz komunikat, który zdeterminowany jest ciałem i cielesnością performerów. Stąd można powiedzieć, że „performance – jak pisze Łukasz Guzek – to sztuka oparta bezpośrednio na kondycji psychicznej i fizycznej człowieka”²⁸⁵, i – co nie mniej istotne – że 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”²⁸⁶.

Taki – dość holistyczny – punkt widzenia wywodzi się z koncepcji obecnej już w nurtach pierwszej awangardy, gdzie pojawiło się zainteresowanie aneksją lub zagospodarowywaniem całej rzeczywistości. Równocześnie jednak trzeba – na co zwraca uwagę Jan Przyłuski – „widzieć wyraźnie różnicę między wyniosłą, autokreacyjną i celową estetyzacją życia (zwaną także »sztuką życia«) wywodzącą się z modernizmu, ale obecną w nowoczesności, ruchem performance, kiedy posługując się tym samym językiem teorii, zanegował sztukę i wystąpił przeciw historii w imię autentyczności form międzyludzkiej komunikacji”²⁸⁷.

Należy oczywiście pamiętać, że zainteresowanie performatywnością występuje już w kulturze końca XIX w. za sprawą eksperymentów w fotografii prowadzonych przez Eadwearda Muybridge'a oraz pierwszych filmów powstałych w wytwórniach Thomasa Edisona (*Kichnięcie Freda Otto*, 1894) oraz Auguste'a i Louisa Lumière (*Wyjście robotników z fabryki*, 1895). Jednak właściwą antycypacją przyszłej sztuki performansu były dopiero wystąpienia futurystów, którzy podczas swoich wystąpień wyeliminowali rampe, wprowadzili akcję pomiędzy publiczność, eksperymentowali z czasem narracji i prowokowali – na

²⁸³ Podział ten cytuję za: J. Wachowski, *Performans*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 44.

²⁸⁴ *Każdy performance jest definicją sztuki*, Zbigniew Warpechowski w rozmowie z Romanem Lewandowskim, „Fort Sztuki” 2004 nr 1(1), s. 22.

²⁸⁵ Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 20.

²⁸⁶ K. Groh, *Teoretyczna idea sztuki performance*, [w:] *Performance. Wybór tekstów*, G. Dziamski, H. Gajewski, J. St. Wojciechowski (red.), Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 61.

²⁸⁷ J. Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007, s. 68.

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 *action painting* Jacksona Pollocka, 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 czynnikiem dystynktywnym performansu jest jego walor wspólnotowy. Stąd dyscyplina ta w rezultacie swego procesu rozwojowego – jak pisze Esther Ferrer –, „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”²⁸⁸.

Po kilku dekadach mamy dziś do czynienia z wieloaspektowością i wielonurtowością tego artystycznego zjawiska. Sztuka performansu, która teoretycznie definiuje się teoretycznie 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 w performansie 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 performansu²⁸⁹ zasadniczo nic nie stracił na aktualności a założone przez amerykańską badaczkę linie parcelacji oddają estetykę i logos początków performansu. Goldberg wyróżniła następujące nurty: body art, „żywa rzeźba”, konceptualny, rytualistyczny, autobiograficzny oraz ludyczny.

²⁸⁸ E. Ferrer, *Wydarzenie to tylko wydarzenie*, „Fort Sztuki” 2004 nr 1(1), s. 7.

²⁸⁹ Zob. R. Goldberg, *Seventies performances: 'To be with Art is All we Ask'*, w: idem, *Performance, Live Art. 1909 to the Present*, Wydawnictwo Harry N. Abrams Inc., Nowy Jork 1979, s. 98–126.

Body art historycznie poprzedza wszystkie inne nurty i – generalnie – koncentruje się na działaniach na i w obrębie ciała, które traktowane jest jako znaczeniotwórcze medium. Niezwyklej wagi nabiera tu postać samego performerera w bezpośrednim działaniu, którego „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”²⁹⁰.

Do najbardziej reprezentatywnych artystów body artu – poza cytowanym 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 – oczywiście – prowadzili działalność artystyczną nawiązującą również do innych tendencji albo mediów.

Z kolei w tak zwanym nurcie „żywej rzeźby” szczególną uwagę zwraca artykulacja upozowanego niczym rzeźba ciała, co niekiedy było inspirowane przedstawieniami sztuki klasycznej bądź tradycją „żywych obrazów”. Najwybitniejszymi artystami w tym kręgu są m.in. Piero Manzoni (*Magic Base*, 1961), Robert Morris (*Untitled Box for standing*, 1961), Tim Ulrichs (*Selbstaussstellung*, 1961), Ben Vautier (*Living Sulpture Project*, London 1962), Keith Arnatt (*I am a Real Artist*, 1972), Jannis Kounellis (*Table*, 1973) oraz Gilbert i George (*The Red Sculpture*, 1975).

Na dekadę lat 70. przypadła konceptualna rewolta, która dezawuowała tradycyjne media i sztukę odwzorowującą rzeczywistość, co spowodowało zainteresowanie się artystów sferą językową oraz 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 m.in. Bernara Veneta, Josepha Kosutha, Jana Świdzińskiego, Daniela Burena, Richarda Longa czy Dennisa Oppenheima. Niektóre idee konceptualne pojawiały się także w działalności uformowanego w 1985 r. performerskiego kolektywu *Black Market*, w skład którego weszli m.in. Jürgen Fritz, Norbert Klassen, Miriam

²⁹⁰ V. Acconci, *Rubbing Pieces*, 1972, cyt. za: G Dziamski, *Performance – tradycje, źródła...*, s. 31.

Laplante, Alastair MacLennan, Helge Meyer, Boris Nieslony, Jacques 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 tematyka performansów koncentruje się na jednostkowości i indywidualnej egzystencji. Performanse te, zazwyczaj bardzo osobiste i przeniknięte prywatnymi treściami, są inspirowane autobiografią i ścisłą relacją pomiędzy sztuką a życiem. Ten tożsamościowy modus był lub nadal jest obecny zwłaszcza w twórczości tandemów artystycznych – m.in. Mariny Abramović i Ulaya (*Relation in Time*, 1977), Shirley Cameron i Rolanda Millera (*Hands and Feet*, 1978), Kwiekulik (*Działania z Dobromierzem*, 1972-74), a także u Marka Chaimowicza (*Partial Eclipse..*, 1980-2006).

Niezależnie od podziału zaproponowanego przez RoseLee Goldberg, można paradygmat ten uzupełnić o cały nurt działań artystek od wielu lat podejmujących w swoich wystąpieniach szeroko rozumianą problematykę feministyczną. Są to zatem liczne wystąpienia kolektynu *Guerrilla Girls*, Lydii Schouten (*Sexobject*, 1979), Valie Export (*From the Underdog File* oraz *Genital Panic*, 1969), Hannah Wilke (*Gestures* i *Intercourse with...*, 1977), Rebeci Horn (*Unicorn*, 1972) i Ulrike Rosenbach (*Don't Believe I'm an Amazon*, 1975). Aktywizm ten ma na celu dekonstruowanie obecnych w kulturze postaw i motywów mizoginicznych, redefiniuje na nowo równouprawnienie i podważa fallocentryzm patriarchalnego języka. Proces ten był 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 pornoografią.

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 Chłanda, Teresa Murak i wielu innych.

W rezultacie zmian, jakie miały miejsce na scenie artystycznej od początku lat 70. – w szczególności pojawienia się dyskursu konceptualnego, umocnienia się minimalizmu i pogłębiającej się intermedializacji sztuki – podział na poszczególne nurty i topoty 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 konceptualnej²⁹¹. 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”²⁹². 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 proveniencji”²⁹³. 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) w Polsce.

W sztuce performansu – bez względu na przyjętą przez artystów postawę – „uwaga przesuwa się na proces tworzenia, estetyka przesuwa się na obszar egzystencji, na obszar

²⁹¹ Zob. Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69.

²⁹² *Ibidem*, s. 20.

²⁹³ Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 20.

samopoznania”²⁹⁴. Dlatego też opis i analiza akcjonizmu wymaga przedsięwzięcia nowego krytycznego warsztatu oraz zupełnie nowych narzędzi. Nie bez powodu Susan Sontag w swojej książce *Przeciw interpretacji* (1966) pisała, iż „zamiast hermeneutyki sztuki potrzebujemy erotyki sztuki”²⁹⁵. Podobnie Richard Shusterman, który – inspirując się pragmatyzmem Jamesa Deweya – sugeruje odejście od „muzealnej koncepcji sztuki”²⁹⁶ na rzecz zaakcentowania jej procesualności (na co wskazuje już Adorno²⁹⁷) 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-estetycznej²⁹⁸. Podobne wątki znajdujemy też u Lacana, kiedy na jednym z seminariów wyznaje – „Mówię swoim ciałem, nie wiedząc o tym. Mówię więc zawsze więcej, niż o tym wiem”²⁹⁹.

Performans wymaga od artysty całościowego podejścia i zaangażowania. Mimo że ciało jest tutaj traktowane podmiotowo, podczas akcji pojawia się jego uprzedmiotowienie, gdyż ciało performerów staje się 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”³⁰⁰. Dlatego jeśli zgodzimy się, że performans jest „przedłużeniem” życia, to bez wątplenia – jak twierdzi Mark Chaimowicz – jest to życie „bardziej zintensyfikowane”³⁰¹.

²⁹⁴ V. Conti, *Co to jest performance?*, [w:] *Performance. Wybór tekstów...*, s. 66-67.

²⁹⁵ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Dell, New York 1966, s. 12.

²⁹⁶ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 176.

²⁹⁷ Por. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Routledge, London 1984, s. 252-263.

²⁹⁸ Więcej na ten temat w: R. Shusterman, *Somatoestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] *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.

²⁹⁹ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, texte établi par J.-C. Milner, Seuil: Paris 1975, s. 150, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Rzyński. Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007, s. XII.

³⁰⁰ S. Gova, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, [w:] *Performance. Wybór tekstów...*, s. 73.

³⁰¹ Cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła...*, s. 39.

2.6 Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa.³⁰²

Joseph Beuys był niemieckim artystą, pedagogiem, teoretykiem sztuki i społecznym aktywistą. W swojej twórczości, realizowanej w różnych mediach (najczęściej był to rysunek, rzeźba, instalacja oraz performans), podejmował problematykę szeroko rozumianego 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 ujawnianych przezeń faktów autobiograficznych. 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 lotu nad Krymem – został strącony i odniósł w katastrofie poważne urazy (złamania kończyn oraz podstawy czaszki). Po latach artysta, wracając w rozmowie do tamtych wydarzeń, powiedział m.in.: „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 dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je”³⁰³.

Jest znamienne, że większość wymienionych przez artystę środków oraz przedmiotów 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”³⁰⁴. 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 – artyście nie zależało na

³⁰² Tekst niniejszy jest rozszerzoną wersją mojej publikacji pt. *Szaman w filcowym kapeluszu*, która ukazała się w: „Arteon” nr 11(57) 2005.

³⁰³ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Wydawnictwo Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 27.

³⁰⁴ J. Beuys, [w:] R. Rappmann, V. Harlan, P. Schata, *Soziale Plastik*, Achberg 1984, s. 20.

dbałości o detal, wirtuozerię 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 Beuysa 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-Jacques 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 ingredientów – 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 jelen) były traktowane w jego realizacjach jako analogony - synonimiczne bądź zamienne.

Beuys dowodził wielokrotnie, że zwierzę jest „zewnętrznym organem człowieka”³⁰⁵, 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 zwierząt i rdzennych Amerykanów 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”³⁰⁶. Podobne atrybuty pojawiały się w innych akcjach Beuysa – *Eurasia. Symfonia Syberyjska 1963/32* – przeprowadzonej w Kopenhadze i Berlinie (1966), i w performansie *Jak wyjaśnić obraży martwemu zającowi*, który miał miejsce 26 listopada 1965 roku w drezdeńskiej galerii

³⁰⁵ Rozmowa Josepha Beuysa z Richardem Hamiltonem [w:] E. & J. Beuys Wenzel, *Joseph Beuys Block Beuys*, München-Paris-London 1997, s. 14.

³⁰⁶ J. Beuys, *Teksty, komentarze...*, s. 66.

Schmela, gdzie artysta, trzymając na kolanach martwe zwierzę, tłumaczył mu znaczenie sztuki oraz 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”³⁰⁷. Wybór poszczególnych naturalnych komponentów i *ready mades* – oczywiście – nie był tu przypadkowy. Zając i miód w mitologii rzymskiej i germańskiej konotują płodność, zmartwychwstanie i odrodzenie, z kolei pszczoły symbolizują organizację i harmonię potencjalnego społeczeństwa. Z kolei złoto kojarzone jest z mądrością oraz mocą. Jednocześnie artyście najwyraźniej zależało w tych 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 z lat 60., aż do śmierci w roku 1986, powielala 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, 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, aby 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 słowami: „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

³⁰⁷ J. Beuys, *Teksty, komentarze...*, s. 48-49.

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”³⁰⁸.

Z drugiej znów strony – znaczące są również pewne 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. Prześiąknięte wiarą przesłanie Beuysa streścić można w przekonaniu artysty o obecności Chrystusa w człowieku i świecie, o Chrystusowym impulsie (rybacka marynarka jest aluzją do Zbawiciela), przekazany ludziom, którzy czyni ich kreatorami. Jednak inaczej niż w tradycyjnym kościele, to człowiek musi dopełnić swojego zmartwychwstania”³⁰⁹.

Postawa Beuysa była wyrazem jego synkretycznych przekonań. Przez większość swej dojrzałej twórczości artysta poszerzał swoje pole sztuki i definiował ją 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 – życia i śmierci – badał w życiu „ścieżki śmierci”. Według Beuysa „sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego”³¹⁰. Na planie podmiotowości prowadziło to niekiedy do rezygnacji z sygnowania dzieła bądź wspólnego 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 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”³¹¹ i „każdy jest artystą”³¹². Artykulacją tego myślenia miała być jego idea „rzeźby społecznej (*Soziale Skulptur*), która w zamierzeniu stanowiła próbę interweniowania w

³⁰⁸ J. Beuys, *Teksty, komentarze...*, s. 20.

³⁰⁹ A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 178.

³¹⁰ J. Beuys, *Teksty, komentarze...*, s. 92.

³¹¹ *Ibidem*, s. 44, 97.

³¹² J. Beuys, *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, (red.) S. Morawski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, t. II, s.268.

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 indywidualium. (...). Wszelka ludzka wiedza pochodzi ze sztuki. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania”³¹³. W tej postawie oraz strategii kluczowy dla tożsamości sztuki i człowieka był – według Beuysa – język, który jest „w sposób oczywisty wspaniałą rzeźbą”³¹⁴.

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

Nurt minimalistyczny w kulturze drugiej połowy XX w. pojawia się u progu lat 60. Poza trwającą ledwie dekadę popularnością w sztukach wizualnych, jego wpływy utrzymują się na dłużej 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), a również 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 przeniknął poza kontynent amerykański.

W sferze czysto przedstawieniowej minimal art odwoływał się do estetycznej spuścizny rosyjskiego konstruktywizmu (Aleksander Rodczenko, El Lissitzky, Antoine Pevsner), malewiczowskiego suprematyzmu, szkoły Bauhausu oraz reprezentantów mondrianowskiego neoplastycyzmu. Do najwybitniejszych współczesnych przedstawicieli minimalizmu zalicza się Roberta Morrisa, Sol LeWitta, Donalda Judda, Carla Andre, Johna McCrackena, Agnes Martin, Anne Truitt i Franka Stellä. 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 natarczą metaforycznością i skłonnością do aluzyjności. W przeciwieństwie do oponentów – artyści minimal artu zdradzali zainteresowanie zarówno czystą formą jak i tematyką przestrzeni jako

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*, s. 269.

obramowania dzieła, która oddziałuje na nie oraz na odbiorcę. Co też istotne – dystynktywne dla 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 konotowała 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, motoryczności) samego odbiorcy.

Malarstwo minimalistyczne jest uproszczone do najbardziej podstawowych kształtów (trójkąt, kwadrat, prostokąt, okrąg), a w przypadku rzeźby czy instalacji – do stereometrycznych form w rzeźbie. Przeważnie są to realizacje wygładzone i wielkoformatowe, niekiedy wręcz przeskalowane i monumentalne.

W kontekście genealogii minimalistycznego dyskursu przywołuje się często dwie przełomowe prace. Pierwsza to dzieło Roberta Rauschenberga, który wymazał rysunek de Kooninga i przedstawił go jako własną pracę (*Erased de Kooning Drawing*, 1956) zainicjował pop-art, co było radykalnym aktem kontestującym prymat *action painting*. Ale nie można też zapominać, 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 roku, 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 przyjąć, że gest Rauschenberga – jako eliminacja autorskiego śladu i ekspresji – był równocześnie otwarciem się na minimalizm. Drugim znamienym krokiem – zresztą synchronicznym i nieprzypadkowym – było wystąpienie Roberta Morrisa, który w swojej pracy *I – Box* (1962) zdekonstruował mit podmiotowości i indywidualności, wtłaczając swoje nagie ciało w drewniany sześcian z wyciętą literą „I” (ang. „ja”). Poza tymi nielicznymi dziełami „konfrontacyjnymi” minimaliści w zasadzie nie identyfikowali się z innymi, współbieżnymi manifestami sztuki aktualnej. Tę niezależność i autonomiczność myślenia podkreślano przy wielu okazjach. Sam Donald Judd dał temu dotnie wyraz, zaznaczając, iż „Co jest w rzeźbie, tego nie ma w mojej sztuce”³¹⁵. W tej sytuacji nie może dziwić, że nie

³¹⁵ Cyt. za: J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] *Zmierzch estetyki?*, t. II, s. 242.

znajdzie się w minimalizmie autorskiego „stempla” i sygnatury wykonawstwa, ponieważ większość prac artyści zlecali firmom zewnętrznym. Czynnikiem kluczowym był w minimalizmie zamysł, kreatywność i idea, co Dan Flavin konstatował następująco: „Upieram się przy sztuce rozumianej jako sposób myślenia”³¹⁶.

Ten silnie motywowany konceptualny trop odrywał sztukę od tożsamości (płci, rasy, przekonań – religijnych, politycznych czy światopoglądowych) i od podmiotowości, która traktowana była jako funkcja geometrycznego i konstruktywistycznego języka. Indywidualistyczne ryty – jak u Foucaulta – zniknęły w minimal arcie „niczym oblicze z piasku nad brzegiem morza”³¹⁷. Konsekwencją tego była obwieszczana przez Derridę i Barthesa „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’”³¹⁸, co zresztą było także reperkusją dużo wcześniejszego eksplorowania ciszy i pustki przez Johna Cage’a oraz artystów Fluxusu.

Odżegnywanie się od biografii i zapośredniczenia okazało się strategią antygenealogiczną, antyindywidualistyczną i aseksualną, co zresztą dziesięć lat później stało się przedmiotem zarzutów czynionych wprawdzie przez artystki feministyczne, a później przez cały nurt sztuki relacyjnej, który podejmował 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 dawnym terenie wojskowym.

„Marfa – jak trafnie zauważa Anna Markowska – proponowała przezroczystą biografie i wyrzucenie bólu”³¹⁹, i z tego też powodu – twierdził Judd – „Pejzaż musiał być uleczony ze swoich ran i blizn”³²⁰, a „artysta – dopowiadał Ad Reinhardt – musi się uczyć, ale także uczyć się zapominać”³²¹. Zapominanie zaś bez wątpienia stanowi ważny, choć niedoceniany, modus naszego funkcjonowania i konstruowania świata (w tym także jego przedstawień).

³¹⁶ Cyt za: A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, T. Johnson, *Minimalism*, GG, Barcelona 2000, s. 27.

³¹⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 347.

³¹⁸ A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 109.

³¹⁹ *Ibidem*, s. 101.

³²⁰ R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work)*, w: *Donald Judd*, ed. Nicholas Serota, Tate Modern, London 2004, p. 13, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji...*, s. 102.

³²¹ Cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji...*, s. 106.

Zacieranie historii indywidualnych traum jako iluzorycznego obrazu ego jest poniekąd ważnym kontekstem instalacji Roberta Morris *Passageway* (1961). Artysta w jej ramach stworzył „konceptualną, mentalną, psychologiczną i fizyczną przestrzeń” ascezy, która była efektem jego rozważań nad Wittgensteinem. Sam Morris obrazowo wyjaśnia: „Czytając uwagi Wittgensteina w *Tractatus*: <Jestem moim własnym światem. (Mikrokosmosem) >, moje serce na chwilę zamiera. Tworzę wtedy długi na pięćdziesiąt stóp, zrobiony ze sklejki *Passageway*, który zwęża się skręcając. Zbiegające się dwa łuki koła. Wciskam swoje ciało między 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”³²².

Wtopienie się „ja” w struktury języka i całego dyskursu minimalistycznego, jego detronizacja lub – jak to określił Barthes – „śmierć Autora”³²³ 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*)³²⁴. Widz oglądający prace zrealizowane zgodnie z tym nowym estetycznym paradygmatem – pisał w swoich notatkach Robert Morris – „sam ustanawia relację z dziełem sztuki, kiedy ogląda je z różnych stron, w zmieniającym się oświetleniu i odmiennych kontekstach przestrzennych”³²⁵.

Istotna w tym wypadku była także skala prac, która nie pozwalała z krótkiego dystansu zobaczyć ich w całości, co niekiedy mogło powodować u widza „reakcję obronną, podrażnienie”³²⁶. Skomplikowanie się warunków percepcji dzieła, jej przygodność zdeterminowana aktywnością i dynamiką odbiorcy oraz jego stanem emocjonalnym, w rezultacie sprawiły, że kartezjuszowskie „ja myślę” – w minimalizmie zostało zredefiniowane na „ja postrzegam”, (...) czyniąc podmiot gwarantem sensu”³²⁷.

³²² S. Grant, *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie*, cyt. za: <http://www.obieg.pl/rozmowy/18469>. 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.

³²³ Zob. w: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.

³²⁴ Por: R. Krauss, *Sculpture in the Expanding Field*, October, Vol. 8, Spring 1979.

³²⁵ R. Morris, *Notes on Sculpture. Parts 1 and 2*, „Artforum”, luty i październik 1966, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 73.

³²⁶ Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 233.

³²⁷ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 67.

Ów minimalistyczny podmiot był 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 rzeczywistości rozmnożonych hipertekstów. Ten tożsamościowy dyskomfort znakomicie reprezentuje powstała w 1972 r. instalacja Roberta Morrisa *Hearing*, symulująca pokój przesłuchań, w którym toczy się polifoniczny dialog składający się z 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 tym transdialogicznym świecie. Motyw labiryntu stanie się też wkrótce stałym toposem w twórczości Morrisa (*Philadelphia Labyrinth*, 1974; *Labyrinth*, Fattoria di Celle, 1982; *Lyon Labyrinth*, 1998; *Łódź Labyrinth*, 2010). Jednak człowiek przemierzający się w jego meandrach nie będzie miał już wskaźników i wyznaczników. Jego rizomatyczna tożsamość – mimo że znajdzie swą adekwatność w figurze labiryntu- kłęczu³²⁸ – pozostanie 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”.³²⁹

2.8 Matrycowanie jednostkowych i uniwersalnych kodów kulturowych w sztuce ziemi.

Jednym z wielu skutków społeczno-politycznego kryzysu, jaki przetoczył się przez świat zachodni w drugiej połowie lat 60. ubiegłego wieku i miał swoją kulminację w 1968 r., była powszechna krytyka rynku artystycznego i związanych z nim instytucji, które w większości były zarządzane i współfinansowane przez rządowych bądź prywatnych dysponentów i decydentów. W niezależnych środowiskach artystycznych po raz pierwszy na tak wielką skalę pojawiła się krytyka instytucjonalna, co w konsekwencji zaczęło prowadzić do wyprowadzenia sztuki z galerii i muzeów i wprowadzania jej w przestrzeń publiczną bądź na sceny niezależne. Niektórzy artyści – jak konceptualiści oraz ruch Fluxusu – funkcjonowali już zresztą od jakiegoś czasu w obiegu pozainstytucjonalnym. Tak radykalna krytyka instytucji wynikała m.in. z faktu, że – jak pisał Robert Smithson – „muzea

³²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłęczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.

³²⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 100.

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”³³⁰. Stąd też poszukując swobody wypowiedzi, artyści zaczęli intensywnie rozglądać się za przestrzeniami kulturowo niezapośredniczonymi i wybierali „porzucone i zapomniane przez ludzi miejsca i tereny (*sites and places*), gdzie <odległa przeszłość spotyka się z równie odległą przyszłością>”³³¹.

Jedną z enklaw, spełniającą takie warunki, był naturalny krajobraz, który potraktowano jako obszar i scenerię dla ekspresji, przy czym samo miejsce stanowiło jednocześnie tło, kontekst oraz medium. Artyści wykorzystywali zastane środowisko, ingerując w nie najróżnorodniejszymi środkami, 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 w nowojorskiej Dwan Gallery 5 października 1968. Jakkolwiek land art ma i dzisiaj swoich zwolenników i kontynuatorów, najważniejsze realizacje artystyczne przypadły na lata 70. ubiegłego wieku. Największą zasługą artystów land artu było zwrócenie uwagi na sam zaczyn dzieła i akcentowanie jego koncepcji oraz towarzyszącej mu filozofii, co z czasem przyczyniło się do wyłonienia postulatów dematerializacji artefaktu w sztuce konceptualnej, a następnie – wyartykułowanie problematyki procesualności i efemeryczności dzieła, co było inspirowane body artem.

Znaczna część powstałych prac odwołuje się do historycznych tropów i motywów. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych w tej grupie jest znajdująca się na terenie Holandii *Broken Circle/ Spiral Hill* (1971) Roberta Smithsona (1938-1973). Artysta, rekultywując teren, zdecydował się wykorzystać w swej pracy m.in. naturalny gład polodowcowy o formie dolmenu, który niegdyś – prawdopodobnie – pełnił tam funkcję megalitu.

Do mitologii i tradycji indiańskich nasypów nawiązał 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 sumy). Jeszcze bardziej spektakularną pracą jest *City* (1972) – ewoluujące do dnia dzisiejszego imaginacyjne miasto powstające na pustyni Nevada. Jego forma architektoniczna zasadza się na toposach budowli kultur prekolumbijskich (zwłaszcza Majów i Azteków). Ten

³³⁰ Cyt. za: K. Kalitko, *Muzeum – pytanie o kontekst*, „Zeszyty Artystyczne” 15 2006, s. 24.

³³¹ R. Smithson, *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, „Arts Magazine”, 1966, November, cyt. za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 140.

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 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 (1935-2009). 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 & Jeanne-Claude nie podawali odbiorcom jakichkolwiek tropów interpretacyjnych, ponieważ prace ich miały najzwyczajniej po prostu „cieszyć oko”. Jak mówił Christo w jednym z wywiadów – „Projekty na wielką skalę mają specyficzne oddziaływanie emocjonalne, nie tylko na publiczność, ale i na nas samych”³³². Nie zmienia to jednak faktu, że ich ostatnia realizacja *The Gates*, składająca się z 7503 bram postawionych na ścieżkach spacerowych w nowojorskim parku – poprzez samą symbolikę pomarańczowego koloru konotowała buddyjską figurę *bardo* (z tybetańskiego – stan pośredni), określającego 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 mieści się na brzegu Słonego Jeziora w Utah, posiada około 450 m długości i 4,5 metra szerokości i układa się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara.. Artysta w szkicach poprzedzających tę realizację przywoływał – jako swoją inspirację – m.in. indiański kopiec *Great Serpent Mound*, słynny portret Jamesa Joyce’a autorstwa Constantina Brâncuși’ego, a także motywy solarne w malarstwie Vincenta van Gogha. Ponieważ Smithson od dawna interesował się problematyką entropii, czemu zresztą dawał wyraz w swoich tekstach krytycznych, grobla – zgodnie z jego intencją – nie jest poddawana zabiegom konserwatorskim i często bywa przysłonięta przez lustro wody.

³³² *Bramy: złota rzeka pojawia się i znika wśród drzew...*, Alessandro Cassin w rozmowie z Christo i Jeanne-Claude, „Fort Sztuki” 1(02) 2005, s. 23.

Niezależnie od działań w plenerze Smithson z czasem – podobnie jak Richard Long – zdecydował się na prezentację swoich 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 miejsc 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 wyłobionych na zamrożonej wodnej arterii, które artysta wytyczył na granicy amerykańsko-kanadyjskiej. Praca ta w sensie wizualnym inspirowana była wizerunkiem słoju drzewa, lecz ironicznie wymierzona była też w ekspresyjną strategię *action painting*. Jednocześnie jej lokalizacja stanowiła naruszenie dwóch granic: państwowej oraz strefy czasowej, ponieważ obramowaniem dzieła był odległy horyzont. Podobnym rodzajem „gry” prowadzonej przez Oppenheima była jego praca *One Hour Run* (1968) – wytyczone na 6 milach śnieżne trakty, których rysunek i sposób wykonania odwoływały się m.in. do techniki *drippingu* wykorzystywanej przez Jacksona Pollocka.

Artykułowany w tych realizacjach performatywny wymiar dzieła jest dystynktywny również dla twórczości brytyjskiego rzeźbiarza i performerera – Richard Longa. Jego praktyka artystyczna to w głównej mierze długotrwałe wędrówki (m.in. po 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 pisał w poświęconym mu esejowi Marek Wasilewski – „pokazuje nam nie tyle plany swoich wędrówek, ile to, w jaki sposób nasze umysły porządkują i kolonizują świat”³³³. Sam 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

³³³ M. Wasilewski, *Nieprzeprowadzona rozmowa z Richardem Longiem*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 116.

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”³³⁴.

Diametralnie odmienną postawę przyjęła tworząca w USA i Meksyku kubańska artystka Ana Mendieta (1948-1985). 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, który pozostawiała (lub odciskała) na ziemi, drzewach, łące, śniegu, nad wodą. Najbardziej rozpoznawalną jej pracą jest efemeryczny cykl *Earth Body* powstały w rezultacie jej wędrówek pomiędzy Iowa i Meksykiem, a także *Siluetas Series* (1973-80) – znany w formie dokumentacji fotograficznej oraz wideo. Były to przeważnie zmatrycowane 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 nieoczekiwane 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 przykłady dowodzą, że artyści, zajmujący się land artem, mają dalece odmienne podejście do materiału i krajobrazu. Często, a zwłaszcza w Ameryce, pojawiały się realizacje o przytłaczającej skali (Walter De Maria, *The Lightning 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-Jacques 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 topografię i geografię przestrzeni istotne w większości realizacji land artu jest 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 poprzez rytuał i taniec. Związków tych już przed laty doszukiwała się Lucy R. Lippard³³⁵, ale wskazywał na

³³⁴ R. Long, *Walking in Circles*, Thames & Hudson, London 1991, s. 248-249, cyt. za: M. Wasilewski, *Czy sztuka...*, s. 114.

³³⁵ 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.

nie także Andrzej Szewczyk, kiedy pisał, że „Taniec jest prefiguracją malarstwa, malarstwo jest prefiguracją sztuki”³³⁶.

3. Postmodernizm – cięcie, reakcja czy kontynuacja?

W opublikowanym w 1959 r. esej *Spółczesność masowa a proza postmodernistyczna* Irving Howe, analizując status i kondycję nowej prozy amerykańskiej, prawdopodobnie po raz pierwszy wprowadził do dyskursu termin „postmodernizm”. Wkrótce jego zakres pojęciowy zostaje stopniowo poszerzony dzięki aktywności krytycznej takich autorów, jak Ihab Hassan, Leslie Fiedler i Susan Sontag. Zmienia się także negatywna konotacja terminu.

Od końca lat 60. postmodernizm przenika tak różnorodne zjawiska, jak nowa proza amerykańska (John Barth, William Burroughs, Robert Coover, Raymond Federman, William Gass, John Hawkes, Thomas Pynchon, Philip Roth, Ronald Sukenick i Kurt Vonnegut i in.), 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.), a także formacja Fluxusu, z którą mniej lub bardziej związani byli m.in. John Cage, Dick Higgins, Jasper Johns, Allan Kaprow czy Robert Rauschenberg. Wszyscy oni stali się rzecznikami antysystemowego i antymodernistycznego zwrotu, który niebawem przekształcił się w płaszczyznę toczzonego sporu o kulturowy kształt i fenomen postmodernizmu. Jak się bowiem dekadę później okazało – w postmodernistycznym dyskursie wyłoniły się 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 dystynktywna dla epoki późnego kapitalizmu i jednocześnie nie jest reprezentatywna ani adekwatna wobec konkretnej rzeczywistości (społecznej, politycznej itd.). Stanowisko to – zdefiniowane przez Fostera 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

³³⁶ List (manifest) Andrzeja Szewczyka do Jaromira Jedlińskiego z 2-go kwietnia 2001 roku, [w:] Andrzej Szewczyk 1950-2001. *Czterdzieści Malowideł*. („Walki”), Galeria Muzałewska, Poznań 2005, s. 39.

wykorzystuje kulturowe kody, zgłębia, a nie ukrywa ich społeczne i polityczne powiązania”³³⁷.

Formacja ta przeciwstawiała się oportunizmowi drugiej tendencji – postmodernizmowi reakcji, wywodzącemu się z idei Charlesa Jencksa – teoretyka i krytyka architektury. Reaktywna opcja postmodernizmu afirmowała neokonserwatyzm, a reprezentowana była m.in. przez sztukę transawangardy – szczególnie neoekspresjonizm, stanowiący próbę nawiązania do klasycznej figuracji i tradycyjnych wartości. Należy jednak podkreślić, że postmodernizm w obu przypadkach, akceptując wielogłosość 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 (tożsamości, podmiotowości) i w jej miejsce postuluje ontologię zasadzającą się na grze *różnicy* (Derrida) i *powtórzenia* (Deleuze). 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 przedstawiane jako arbitralne i relatywne systemy opresji służące dominacji (grupy, płci, religii, rasy etc.) i wykluczeniu Innego. Postmodernizm zrzeka się wiary w metafizykę i związane z nią logosy 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, które postmoderna kultura przywołuje i przeredagowuje jako efekt różnicy, co szczególnie wyrazistą egzemplifikację pozyskuje w twórczości Johna Cage'a, Andy'ego Warhola, Julio Cortazara, Petera Greenawaya, Jeffa Koonsa i wielu innych.

Sztuka współczesna – podobnie jak towarzyszący jej dyskurs krytyczny i kultura w ogólności – jest zatem odbitym echem przeszłości, jest swoistym rezonansem, który – jak zauważa Foster – „niesie ze sobą opóźnione działanie: kwestię powtórzenia, różnicy i

³³⁷ 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.

opóźnienia; zagadnienie przyczynowości, czasowości i narracji”³³⁸. Stąd sztukę postmodernistyczna należy postrzegać jako reasumpcję i konsekwencję poprzednich „opowieści”, gdyż jest ona – jak pisze Grzegorz Dziamski – „awangardowa w zamyśle, a ponowoczesna w skutkach”³³⁹. To zaś sprawia, że jej tożsamość jest efektem przesunięcia i reperkusją neoawangardy. W rezultacie sztuka ta – zauważa Alicja Kępińska – stanowi „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”³⁴⁰.

Konsensus ten skutkuje przeniesieniem uwagi z problematyki medium na medialność 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 staje się przedmiotem krytyki i wątpliwości. Podobnie rzecz się dzieje z podmiotem, który wcześniej rozważano głównie w kontekście struktur językowych i (hiper)tekstualności. W ramach nowego paradygmatu podmiotu – zauważa Foster – „teraz był to kulturowy i/lub etniczny Inny, w imię którego najczęściej podejmowali walkę artyści zaangażowani. Choć przesunięcie od podmiotu definiowanego w kategoriach **relacji ekonomicznych** do podmiotu definiowanego w kategoriach **tożsamości kulturowej** może się wydawać mało znaczącą modyfikacją, to w istocie miało ono niebagatelne znaczenie”³⁴¹.

3.1. „Podmiotowość w szoku”, czyli orgia multiplikowanych tożsamości w sztuce Andy’ego Warhola.³⁴²

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 terkocie 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

³³⁸ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 56.

³³⁹ G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2(3)2002, s. 18.

³⁴⁰ A. Kępińska, *Energie sztuki*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 6.

³⁴¹ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 202.

³⁴² Tekst niniejszy jest rozszerzoną wersją mojej publikacji pt. *Andy Warhol - ostatni iluzjonista stulecia*, która ukazała się w: „Opcje” 1998 nr 3.

kontynentalne siedlisko – Ameryka – żeby użyć słów Allena Ginsberga – „Moloch, którego krew spływa pieniędzmi!”³⁴³ – z czasem domagająca się odeń już tylko sukcesu i prestidigitatorstwa. Te zaś jednak wymagały inteligencji, talentu i merkantylnego polotu. Wszystko, każdy artefakt, miał się odbywać zgodnie z dewizą: „być sławnym choćby przez 15 minut”.

Andrew Warhol, bo takie było imię i nazwisko rodowe artysty, okazał się niezwykle pojętym 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 na własnych spostrzeżeniach. Warhol właściwie zwracał rzeczywistości jej przetwory i fabrykaty. Tyle, że reprodukował je na masową skalę.

Spółceństwa 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, która szczególną mocą da znać o sobie w pracach odwołujących się do problematyki śmierci oraz w multiplikowanych portretach (Marilyn Monroe, Micka Jaggera, Elvisa Presley, 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

³⁴³ A. Ginsberg, *Skowyt*, [w:] *Buntownicy i wizjonerzy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich*, przeł. T. Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 97.

próbował łączyć techniki stosowane w reklamie i designie 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)”³⁴⁴.

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 wręcz patologicznych postaci. Od tego momentu ulegnie też zmianie system pracy Warhola. Artysta zaczyna zatrudniać licznych pomocników. Jednak to dopiero wykorzystanie na wielką skalę fotografii i techniki sitodruku jako medium przyczyniło 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 podmiotywości, ekspresyjności i subiektywności na rzecz technologii, kopii i symulacji.

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 za 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”³⁴⁵.

³⁴⁴ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 127

³⁴⁵ Cyt. za: K. Honnef, *Andy Warhol*, przeł. M. Meyer, Taschen, Köln 2000, s. 62.

Mass media z pewnością inspirowały Warhola do próby zmierzenia się z nędzą i doniosłością śmierci, która jako fakt nieodwracalny, ingerencja w naturę, była wyzwaniem jakiemu Warhol chciał stawić czoła. Z drugiej 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 wiesz sobie w pokoju obraz przedstawiający krzesło elektryczne – przede wszystkim, jeśli kolorystyka obrazu koresponduje z zasłonami³⁴⁶”. Powstałe wówczas prace (m.in. cykl *Śmierć i katastrofa*, 1963-64) znalazły się na wystawie znamiennej 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”³⁴⁷.

Przeglądając filmy autorstwa Warhola i jego grona współpracowników (szczególnie te, które kręcił z Paulem Morrissem), można odnieść wrażenie, że było to osobliwe pograżenie 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 zwolniona scena portretująca młodego człowieka w trakcie seksu oralnego, 1964) czy *Empire* (całodniowy obraz budynku Empire State Building, 1964)

³⁴⁶ *Ibidem*, s. 58.

³⁴⁷ Cyt. za: K. Honnef, *Andy Warhol*, s. 61.

– 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 Morrissey. Z reguły były to typowe, dobrze sprzedające się komedie. Ten zaś porządek ekonomii przenosił się na porządek tożsamości – „Business-Art to szczebel wyżej od sztuki. Zaczynałem jako artysta komercyjny, a chciałem skończyć jako Business-Artist”³⁴⁸.

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”³⁴⁹, 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”³⁵⁰. Hal Foster, który poświęcił artyście specjalne studium pt. *Realizm traumatyczny*³⁵¹, 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 składałem się w całość”³⁵². 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”³⁵³. 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”³⁵⁴. I pewnie dlatego poczucie *braku* stanowi źródło wypełniania go multiplikowanymi obrazami. Fakt, że artysta z chęcią sięgał 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

³⁴⁸ *Ibidem*, s. 74.

³⁴⁹ R. Barthes, *That Old Thing, Art*, w: *Post-Pop*, (red.) Paul Taylor, MIT Press, Cambridge 1989, s. 26, Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 155.

³⁵⁰ G. Berg, *Andy. My True Story*, „Los Angeles Free Press”, 17 marca 1963, s. 3, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 56.

³⁵¹ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 157-164.

³⁵² 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*, s. 164.

³⁵³ G. Swenson, *What is Pop Art?*, cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 158.

³⁵⁴ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 163.

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 „reprodukują 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”³⁵⁵. Podmiotowość w szoku jest zatem u Warhola równocześnie egzystencjalnym skandalem i obrazową orgią, której punktem zwrotnym okazała się śmierć artysty – 22 lutego 1987 roku.

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

Wideo jest dzisiaj bezsprzecznie jednym z najpopularniejszych i najbardziej demokratycznych mediów, a co nie mniej istotne – jest ono zarówno dyscypliną artystyczną, jak i powszechnie narzędziem przeciętnych użytkowników. Rodowód sztuki wideo sięga stosunkowo niezbyt zamierzchłych czasów, gdyż jest to początek szóstej dekady ubiegłego wieku, choć warto też w tym miejscu 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 niemal natychmiast zostało uznane i nobilitowane dzięki niemal natychmiastowemu włączeniu tego medium do aktywności twórczej przez artystów związanych z Fluxusem oraz ruchem konceptualnym. Po raz pierwszy ta nowa technologia została użyta przez amerykańskiego artystę koreańskiego pochodzenia Nam June Paika (1932-2006), który w Wuppertalu na swojej pierwszej wystawie *Exposition of Music – Electronic Television* (1963) zaprezentował 13 odbiorników telewizyjnych, w których publiczność mogła odkształcać bądź preparować audiowizualny sygnał. Niemal w tym samym czasie niemiecki artysta Wolf Vostell prezentował swoje pierwsze *décollages* (*Sun in Your Head*, 1963)³⁵⁶.

Pierwsza wystawa, prezentująca sztukę wideo, miała miejsce w 1969 r. w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku. 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

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 160.

³⁵⁶ Więcej o pionierskich realizacjach Paika i Vostella [w:] R. Kluszczyński, *Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 67-82.

Naumana, Billa Viola, 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 technicznej sztuka wideo jest realizowana jako autonomiczne medium polegające na prezentacji wcześniej dokonanego zapisu bądź na bezpośrednim przekazie 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 i inne).

Krytycy i historycy sztuki zgodnie dziś uważają, że największą osobowością, która skoncentrowała 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 realizacjach odwoływał się zarówno do dokonań międzywojennej awangardy filmowej oraz powojennego kina strukturalnego, jak i szeroko rozumianej problematyki filozoficznej. 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 Budę, znajdującej się na niewielkim podeście przed telewizorem, w którym emitowany jest obraz posążka transmitowany przez kamerę umieszczoną nad monitorem. Jeżeli założymy, że posążek Buddy medytuje (a nie „ogląda”, jak sugerują niektórzy historycy sztuki) swój 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 zdaje się czynić to Rosalind Krauss³⁵⁷, jest nieporozumieniem, wynikającym z zaprzęgnięcia zachodniej archeologii dyskursu i śródziemnomorskich klisz kulturowych do analizy dzieła tekstualnie sięgającego swą „tkaniną” głosów dalekowschodniej *episteme*.

Paik w tej pracy czyni z monitora rodzaj lustra, które jest miejscem bez miejsca, bo przecież stanowi je wirtualność, a ona – jak wiemy – wszystkie reprezentacje pomieści oraz zniekształci. Budda jest tutaj modelem przyjmującym formę wizualnej reprezentacji, a zatem

³⁵⁷ Por. R. Krauss, *Video: The esthetics of Narcissism*, w: *Video Culture, A critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press: New York, 1986.

odbija on zasadę (albo powołuje metaforę) rzeczywistości. Problem w tym, że samą przenośnię bądź jej wizualne zobrazowanie mylnie bierzemy za rzeczywistość. Koreański artysta stworzył tę pracę będąc bez wątpienia zainspirowany przesłaniem buddyjskiej *Sutry Serca*, ale opisany proces ma charakter zdecydowanie uniwersalny. Taki jest zresztą los i cenzus wszystkich symulaków. Praca Nam June Paika jest ważna także w tym znaczeniu, że ilustruje, jak dalece istotny w sztuce jest nie tylko kontekst medium, ale również genealogia, archeologia i potencjał tekstualny samego komunikatu.

Istotną częścią współczesnego wideo-artu są realizacje stanowiące formę „zapisu” mentalnego artystów związanych z body artem. W tym nurcie w pierwszej kolejności należy wymienić cykl performansów dokamerowych Bruce’a Naumana. Amerykański artysta na przestrzeni lat 1966-70 zrealizował cztery filmy pt. *Art Make-Up*, w których portretuje samego siebie w swojej pracowni podczas zabiegów malowania i nakładania makijażu na tors oraz twarz przy użyciu białej, różowej, zielonej i czarnej szminki. W rezultacie tych zabiegów artysta poprzez kolejne stadia malowania na końcu dochodzi do negatywu swojego wizerunku. Wideo to prezentuje wszystkie cechy dystynktywne sztuki Naumana – 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 także jego instalacja *Clown Torture* (1987) składająca się z dwóch projekcji rzutowanych przez projektory na ściany oraz czterech monitorów, w której Nauman – przebrany za kłowna – kontestuje świat skomercjalizowanej sztuki a jednocześnie sugeruje możliwość poszerzenia jej granic.

Jedną z pierwszych instalacji wideo, które stymulowały odbiorców do interakcji, jest powstała w 1977 r. praca chorwackiej artystki Sanji Iveković pt. *Inter Nos*. Autorka – sama realizująca na co dzień 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 jak w pełni funkcjonalnym barze. Pracę dopełnia 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, reprezentując sztukę o konotacji zdecydowanie nomadycznej (w Deleuzjańskim sensie).

Obraz współczesnej sztuki wideo od ponad trzech dekad ustawicznie podlega przeorientowaniu i przedefiniowaniu. Jak pisze 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”³⁵⁸.

W efekcie tego procesu sztuka wideo ztraca swą jednorodność, gatunkową czystość i balansuje wokół hybrydalności. Stąd też Rosalind Krauss definiuje tę sytuację jako „kondycję postmedialną”³⁵⁹. Nader przekonującą egzemplifikacją tak rozumianej formy i strategii sztuki wideo może być na gruncie polskim chociażby praca Dominika Lejmana pt. *Dyskrekcja warunkowa* (1999). To rodzaj „wideo fresku”, czy – używając sformułowania samego artysty – *time based painting*. Praca składa się 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 przemierzającego się odbiorcy. „Jest to – jak komentuje artysta – zastawianie pułapki na widza, który wchodząc w obraz, w pewnym momencie już nie ma odwrotu”³⁶⁰.

3.3 Sztuka (pisanie) opcji zerowej.

Przejawiający się w drugiej połowie XX w. impas zasady referencjalności w sztuce nie był procesem odosobnionym. Towarzyszyły mu bowiem wtórne zjawiska, pośród których dystans bądź nawet wrogość do opatrywania świata reprezentacji jakkolwiek ‘znaczeniem’, nie był wcale kwestią marginalną i znajdował on swoje zakotwiczenie w świecie

³⁵⁸ R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998, s. 7.

³⁵⁹ Zob. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 2000.

³⁶⁰ M. Wasilewski, *Nie wierzę w sympatyczne inspiracje*, rozmowa Marka Wasilewskiego z Dominikiem Lejmanem, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 323.

obowiązujących praktyk artystycznych. Dość w tym miejscu przypomnieć, że pragnienie podmiotu i jego 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).

Nie sposób się zatem dziwić, że w domenie sztuk wizualnych procesy te – siłą rzeczy – pozyskiwały niezwykle widoczną i czytelną artykulację. Począwszy od najbardziej radykalnych przedstawicieli amerykańskiej abstrakcji pomalarskiej³⁶¹ (*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”³⁶².

Język ten, okreśłany niekiedy jako tendencja zerowa, pozyskał wkrótce swoje rozliczne artystyczne egzemplifikacje, które trwają poniekąd do dnia dzisiejszego. Ich istotą jest niereferencyjność i dążenie do neutralności formy, co dobrze ilustruje wypowiedź Franka Stelli: „To, co pan widzi, jest tym, co pan widzi”³⁶³.

Należy jednak też zaznaczyć, że wyzbywanie się znaczeń i „odcinanie się” od kanonicznego (symbolicznego) postrzegania dzieła artystycznego miało już swoje sporadyczne przypadki dekadę wcześniej, we wczesnych latach 50., w całym spektrum różnorodnych 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, 1960), ekspozycji pustki w opróżnionej z dzieł przestrzeni wystawienniczej galerii (*Pustka*, Yvesa Kleina w paryskim salonie Iris Clert, 1958), w wymazaniu i aneksji dzieła innego autora (*Wymazany rysunek De Kooninga* Roberta Rauschenberga, 1953), symulacji samookaleczeń w aktach kastracyjnych Rudolfa

³⁶¹ Autorem tego terminu jest Clement Greenberg, który w 1964 r. zainicjował go jako tytuł wystawy, w której udział wzięli m.in. Kenneth Noland, Frank Stella, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Morris Lewis i Alexander Lieberman.

³⁶² B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 149.

³⁶³ Cyt. za: b. Kowalska, *Od impresjonizmu ...*, s. 152.

Schwarzkoglera czy w upozorowaniu samounicestwienia artysty (akcje Güntera Brusa i Otto Muehla, lata 60.).

Rezultatem tych rozlicznych i powtarzających się dekonstrukcji było uformowanie się na polu sztuki estetyki powtarzanej ustawicznie formy czy figury i odraczonego 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 była twórczość francuskiego artysty, Daniela Burena, który – jak zauważa Daniel Marzona – „traktował swój projekt jako «zero malarstwa», i chciał w ten sposób ostatecznie przewyciężyć tradycyjne pojęcia sztuki”³⁶⁴. 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. W jego twórczości – zwraca uwagę Grzegorz Działowski – „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 zyskującej popularność na fali międzynarodowych kontestacji interwencji w rzeczywistość pozaartystyczną”³⁶⁵.

Liniiowość – jako estetyczna i semantyczna składnia – pojawia się jeszcze wcześniej w *Automobile Tire Print*³⁶⁶ (1953) Roberta Rauschenberga i Johna Cage'a oraz u Piero Manzoni, 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”³⁶⁷.

³⁶⁴ D. Marzona, *Conceptual Art*, Taschen, Köln 2005, s. 48.

³⁶⁵ G. Działowski, *Awangarda po awangardzie*, s. 35.

³⁶⁶ Więcej o tej pracy piszę w rozdziale: 2.1 *John Cage – nowy administrator przypadku, czasu i ciszy*.

³⁶⁷ Cyt. za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 186.

Motyw linii zdominował również prezentacje Edwarda Krasińskiego, którego dojrzała twórczość przypada na czas drugiej awangardy. Artysta ten, sam siebie określający jako „animatora niebieskiej kreski”³⁶⁸, 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.

W tym kontekście warto też wspomnieć 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 albo malarstwa – pojawia się w aktywności twórczej 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 buddyźmu zen czy u polskiego artysty Łukasza Głowackiego w jego *Performatywnych rysunkach* (2013).

Konkludując – na koniec tych rozważań – należałoby wspomnieć, że sztuka opcji (czy tendencji) zerowej w konsekwencji musiałaby ostatecznie prowadzić do ustania czy podważenia wszelkiego działania, dzieła i medium. Jerzy Ludwiński w swoim słynnym tekście *Sztuka w epoce postartystycznej*, 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”³⁶⁹. 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,

³⁶⁸ E. Krasiński, *Drôle d'interview. Z Edwardem Krasińskim rozmawiają: Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz i Andrzej Mitan*, „Obieg” 1993, nr 3-4, s. 22.

³⁶⁹ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] idem, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 167.

żebym mówił dalej”³⁷⁰. 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 jakimś czasie stanie się jednym z zaczątków sztuki kontekstualnej.

3.4 Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70.

Jakkolwiek ruch konceptualny w sztuce zdefiniował swoje podstawowe założenia na przełomie lat 60. i 70. XX w., jego postulaty pojawiły się już kilkadziesiąt lat wcześniej. Tendencja ta – niekiedy określana jako sztuka pojęciowa (mentalna, analityczna, lingwistyczna, zdematerializowana, postprzedmiotowa) – została zapoczątkowana w trakcie usuwania balastu przedmiotowości ze sztuki, co w kilku etapach dokonywało się w malarstwie abstrakcyjnym od początku ubiegłego stulecia. „Proces odchodzenia od przedmiotu – jak pisze Maryla Hopfinger – przeszedł dwie fazy: eliminację przedmiotu z obrazu oraz kwestionowanie samego przedmiotu jako celu twórczości. (...) W następstwie tych tendencji nie tylko zniknął przedmiot z malarstwa, także rezygnowano z trwałych przedmiotowych form wypowiedzi artystycznej do eliminacji dzieła z procesu kreacji w ogóle.”³⁷¹ Oczywiście niwelowanie rangi przedmiotu było widoczne także w sztukach *stricte* performatywnych, jak happening czy performans, gdzie zaszło ewidentne przeniesienie ciężaru uwagi z „przedmiotu” na „procesualność”.

Nie mniejsze znaczenie dla wyłonienia się konceptualizmu odgrywała zaczerpnięta z konstruktywizmu i minimalizmu skłonność do prostoty i abstrahowania. Kolejnym węzłowym determinansem okazała się też spuścizna dadaizmu z jego inkorporacją antysztuki i Duchampowskimi inklinacjami do analitycznego myślenia. Z kolei krytyczną antycypacją konceptualizmu był kształtujący się w latach 60. dyskurs metaartystyczny. Należy tu przywołać zwłaszcza rozliczne wypowiedzi Ada Reinhardta (1962), a później kilka ważnych publikacji – *Concept Art* (1963) Henry’ego Flynta, *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) Sola LeWitta oraz *Art after Philosophy* (1969) Josepha Kosutha i wreszcie enuncjacje brytyjskiej grupy „Art and Language” zajmującej się lingwistycznym badaniem sztuki.

Konceptualizm pozyskał zwolenników w środowiskach o różnej proweniencji. Wielką rolę odegrali tu szczególnie artyści związani wcześniej z Fluxusem (m.in. John Cage, Dick

³⁷⁰ J. Cage, *Wykład o niczym*, [w:] J. Kutnik, *John Cage’a Coś i Nic*, „Literatura na świecie”, 1966, nr 1-2, s. 44.

³⁷¹ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993, s. 143.

Higgins, George Brecht, Nam June Paik, Yoko Ono, Josef Beuys), body artem (Bruce Nauman, Vito Acconci, Marina Abramović), minimalizmem (Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris) oraz land artem (Michael Heizer, Dennis Oppenheim i Robert Smithson). Dyskurs ten wkrótce został spopularyzowany przez artystów związanych z mail artem (Ray Johnson, On Kawara, Robert Filliou). Do czołowych przedstawicieli sztuki pojęciowej zaliczani są: 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 Opalkę, 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.

Genealogii konceptualizmu można dopatrywać się z jednej strony w nasilającej się w latach 60. krytyce instytucjonalnej i powiązanej z nią kontestacji (galerii, muzeum, rynku sztuki), z drugiej zaś – w ostatecznym wyciągnięciu wniosków z rewolty Duchampowskiej i podważeniu klasycznej (indywidualistycznej) podmiotowości autora w minimalizmie. Za tymi zabiegami oczywiście musiał pójść nowy namysł nad relacją zachodzącą pomiędzy ideą (konceptem) a medium. Potwierdza to poniekąd Robert Oppenheim, który w 1969 r. reflektuje tę sytuację następująco – „Założmy, 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”³⁷². Stąd też kluczowa ranga idei, która – jak dowodzi Sol LeWitt – „staje się maszyną do produkcji sztuki”³⁷³, a ta z kolei – według Timma Ulrichsa – ma posługiwać się „materiałem do wizualizacji myśli”³⁷⁴.

Konceptualizm w swojej pierwotnej, najbardziej radykalnej, wersji zmierzał do autotelicznej i autotematycznej refleksji nad językiem sztuki, która mogła wyrażać się w spekulacjach nie egzemplifikowanych jakkolwiek 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

³⁷² T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londyn 1988, s. 303, cyt. za: M. Wasilewski, *Sztuka antysztuka*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, s. 23.

³⁷³ Cyt. za.: J. Kosuth, *Sztuka pod filozofii*, w: *Zmierzch estetyki?*, t. II, s. 242.

³⁷⁴ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, s. 129.

fazy prologowej – koncepcji, albo do fazy epilogowej – dokumentacji. Forma zapisu faktu artystycznego nie ma żadnego znaczenia, gdyż on sam rozgrywa się w sferze pojęciowej”³⁷⁵.

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 manifestie *Declaration of Intent* (1968) Lawrence Weiner bez ogródek wyjaśnia, że: „1/. artysta może wykonać dzieło, 2/. dzieło może być wykonane przez kogoś innego, 3/. dzieło nie musi być wykonane”³⁷⁶. Na ten sam aspekt zmodyfikowanej podmiotowości nadawcy (autora) zwrócił też uwagę wybitny szwajcarski kurator – Harald Szeemann (1933-2005) w swoim słynnym projekcie kuratorskim *Live in Your Head. When attitudes become form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* prezentowanym w szwajcarskim Kunsthalle Bern w 1969 roku.

Jest rzeczą niezwykle znamioną, 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”³⁷⁷.

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 uważnie studiował wypowiedzi Donalda Judda, który podkreślał, że „sztuką jest to, co ktoś nazwie sztuką”³⁷⁸ oraz Ada Reinhardta konkludującego, że „sztuka jest sztuką-jako-sztuka, a wszystko inne jest wszystkim innym”³⁷⁹. Stąd też nie dziwi ostatni akapit Kosuthowskiej *Art After Philosophy* – „sztuka jest definicją sztuki”³⁸⁰.

Joseph Kosuth w swojej praktyce artystycznej wychodzi od refleksji nad tezami Wittgensteina i koncentruje się na problematyce funkcjonowania znaczeń. Tautologiczne podejście nie jest determinowane sferą wyglądu, ale analizą semantyczną, stąd jego dzieła pełnią rolę wypowiedzi i jednocześnie są do nich komentarzem. „Dzieło sztuki – pisał Kosuth

³⁷⁵ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] idem, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 167.

³⁷⁶ L. Weiner, *Declaration of Intent*, w: A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames and Hudson, London, 2001, s. 76.

³⁷⁷ A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 382-283.

³⁷⁸ Cyt. za: M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001, s. 36.

³⁷⁹ Por. *Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, (red.) B. Rose, University of California Press, 1991

³⁸⁰ J. Kosuth, *Sztuka pod filozofii*, op. cit., s. 256.

– jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi d e f i n i c j ę sztuki”³⁸¹.

Potwierdzeniem tego duktu myślenia 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 u Platona – była analiza relacji zachodzących pomiędzy rzeczywistością a jej ideą i przedstawieniem³⁸².

W tym samym mniej więcej czasie artysta 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 oryginału³⁸³. 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 *Artist As Anthropologist*³⁸⁴, uległa fundamentalnej zmianie. Artysta, udawszy się wcześniej w podróż na wyspy Trobriandzkie śladami Bronisława Malinowskiego, zainteresował się antropologią, poddał krytyce własny program i zdefiniował swoje wcześniejsze stanowisko.

Strategia tekstualności jest również charakterystyczna dla Lawrence'a Weinerja, pozostającego jednym z najwybitniejszych przedstawicieli konceptualizmu. Artysta ten jest samoukiem i sztuki uczył się w młodości – jak sam opowiada – z ulicznych graffiti. W jednym z wywiadów wyznał otwarcie, że uwielbia pozostawiać swoje prace na ścianach „i

³⁸¹ *Ibidem*, s. 249.

³⁸² 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 Nauko wo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 12, 2011, s. 154 - 177, w: <http://dyskurs.wuwr.pl/manufacturers/lukasz-guzek-2530>.

³⁸³ Problematyka aury, oryginału i kopii po raz pierwszy znalazła się w refleksji teoretycznej Waltera Benjamina, w: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936).

³⁸⁴ J. Kosuth, *The artist as Anthropologist*, w: idem, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London 1996, s. 107-128.

niech ludzie sami je odczytują. Niektórzy je zapamiętają, a potem ktoś inny, przechodząc wzdłuż nich, coś na nich nadpisze. To stwarza raczej archeologię niż historię”³⁸⁵. Przytłaczająca większość realizacji Weinerja to działania typu site-specific art, pojawiające się zarówno w galeriach (np. w CSW Zamek Ujazdowski artysta umieścił na jego fasadzie napis *Far too many things to fit into so small a box*, 1996), jak i w innych przestrzeniach publicznych. Słowo pojawia się u niego również w postaci nagrań audio i wideo, książek, plakatów, na gipsowych postumentach, graffiti, tatuażach oraz funkcjonuje on-line.

Tekst jest dystynktywnym medium także dla Jenny Holzer (cykle: *Truizmy*, od 1977; *Survival series*, 1983-85; *Lustmord*, 1994) Barbary Kruger (cykl *Bez Tytułu 'Kup Mnie, Zmień Twoje Życie'* z 1984, oraz cykl *Bez Tytułu 'Twoje Ciało To Pole Walki'* z 1989) czy u Bruce'a Naumana (*Run From Fear – Fun From Rear*, 1972; *Human/Need/Desire*, 1983; *Vices and Virtues*, 1988).

W przypadku polskich artystów procedura wykorzystania tekstualności znalazła swój metaforyczny i realny wyraz w projekcie Romana Opałki (1931-2011) pt. *1965/1-∞* (1965-2011). Po okresie twórczości inspirowanej malarstwem Malewicza i Strzemińskiego Opałka podjął się realizacji tzw. „obrazów liczonych”. Istotą tego, „obliczonego” 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 malowanymi cyframi. Integralną częścią tego projektu było również codzienne rejestrowanie (na taśmie) wypowiedzianych 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”³⁸⁶.

Artysta konceptualny, rezygnując z artykulacji idei estetycznego piękna czy stworzenia w dziele idealnej harmonii, skłania się zatem ku analizie opisowej oraz porównawczej. W tym sensie może on, jak dowodził Sol LeWitt, przypominać raczej

³⁸⁵ 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.

³⁸⁶ Cyt. za: W. Dunikowska, *Roman Opałka. Droga do bieli mentalnej*, „Flash Art”, 1990, nr 1.

zwykłego „urzędnika katalogującego podległe mu obiekty”³⁸⁷, i dlatego jest to sztuka – według Hansa Ohffa – poruszająca przede wszystkim intelekt, mimo że *à rebours* – dowodzi tenże sam LeWitt – „artyści konceptualni są bardziej mistykami niż racjonalistami, stąd wiele w ich twórczości cech irracjonalnych, często jednak zamaskowanych pozornym racjonalizmem i logiczną poprawnością”³⁸⁸.

Sytuacja, w której niegdysiejszy elitaryzm podmiotu ulega konwersji na jego egalitarną wersję (wg Beuysa każdy może być artystą), jest zasadniczą jakościową zmianą paradygmatu. Istotną 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.

Hermetyczność abstrakcjonizmu i minimalizmu sprawiły, że na scenie artystycznej musiały w końcu coraz liczniej zacząć się ujawniać postawy oraz zjawiska radykalnie kontestujące autotematyczny język sztuki. Jeszcze w czasach dominacji minimal artu i pierwszych manifestacji konceptualizmu Josef Beuys wystąpił w niemieckiej telewizji (1964) z afiszem *Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane (Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet)*. Clue tego hasła była próba odniesienia sztuki do bieżącej rzeczywistości społecznej i uczynienia z niej narzędzia do procesu zmiany (idea *vehicle art*).

W obrębie samego konceptualizmu momentem zwrotnym stała się publikacja eseju Josepha Kosutha *The Artist as Anthropologist* (1975), gdzie nie negując – co prawda – potrzeby autorefleksji sztuki, dowodził on jednak niezbędności otwarcia 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

³⁸⁷ 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.

³⁸⁸ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej*, s. 131.

społeczeństwa lub inaczej zaprogramować (...); sztuka podobnie jak historia może być aktem kreacyjnym, konstytuującym nowe wartości”³⁸⁹.

Nowa propozycja Kosutha była zarazem postulatem otwarcia w sztuce fazy postkonceptualnej i ostatecznym pożegnaniem z narracją modernizmu, była też zainicjowaniem praktyk artystycznych, które dziś, po latach – za Nicolasem Bourriaudem³⁹⁰ – określa się jako sztukę (i estetykę) relacyjną, a zatem uwrażliwioną na kontekst relacji międzyludzkich, które odnajdują swoje miejsce nie tyle poprzez ich wizualizację, ale w efekcie bezpośredniego kontaktu z kulturą. Kosuth, proponując współczesnemu artyście sięgnięcie po narzędzia antropologiczne, sugeruje zbliżenie się do człowieka i związanych z nim zagadnień środowiskowych; jednocześnie umniejsza on rangę semantyki i procedur tautologicznych, uchyla drzwi kontekstowi doraźnej rzeczywistości. Jej autor definiuje tę strategię jako „filozoficzną praktykę chwili” (*philosophical moment of practice*)³⁹¹.

Kolejne realizacje Kosutha odwołują się odąd przede wszystkim do kontekstu właśnie (społecznego, historycznego, estetycznego itd.). Zmianę tej optyki ilustruje zaprojektowany przez artystę obelisk w formie rozety, znajdujący się w Figeac (1990). Praca ta została umieszczona w Champollion Museum, będącym ośrodkiem poświęconym dorobkowi wielkiego egiptologa Jean-François Champollion'a, który rozszyfrował słynną rozetę z Figeac. Z kolei w wiedeńskim Muzeum Freuda w 1989 na wystawie *Zero and Not* 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 w czasie aktywność Jana Świdzińskiego, który w 1976 r. w Lund (Szwecja) wystąpił z manifestem i teorią „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Polski artysta wystąpił z krytyką wczesnych idei Kosutha i zaproponował zredefiniowanie konceptualizmu. Jego koncepcja rzeczywiście dezawuowała procedury autoteliczne i tautologiczne, 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”³⁹².

Działalność Świdzińskiego, a zwłaszcza jego aktywność performerska, była wyjściem 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

³⁸⁹ S. Morawski, *Dokąd zmierza amerykańska awangarda?*, „Sztuka” R. 3, 1976, nr 3, s. 39.

³⁹⁰ Więcej na ten temat w: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białoński, Wyd. Mocar, Kraków 2012.

³⁹¹ J. Kosuth, *No Exit*, „Artforum”, Nr 7 (Marzec 1988), p. 112.

³⁹² J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, ODA Piotrków Trybunalski i MCSW Radom 2009, s. 46.

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”³⁹³.

Warto w tym miejscu dodać, iż w narracji prowadzonej przez 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*³⁹⁴ 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”³⁹⁵.

Z tego też powodu realny świat staje się odąd 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).

Wydaje się, iż równie społeczną i krytyczną postawę reprezentował amerykański artysta, Gordon Matta-Clark (1943-78). 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 żywołu miejskiego. Artysta pokazywał

³⁹³ K. Piotrowski, *Hommage a Jan Świdziński*, „Sztuka i Dokumentacja”, Jesień 2009, Nr 1, s. 10.

³⁹⁴ Tekst ten stanowi kolejne rozwinięcie manifestu Świdzińskiego *Sztuka jako sztuka kontekstualna*.

³⁹⁵ J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Art Text, Warszawa 1977.

zmiany, w tym m.in. jak wielki biznes zmieniał sferę kultury (...). Z kolei w ramach podejścia antropologicznego wskazywał na pluralizm tkanki miejskiej”³⁹⁶.

Realizacje Matty-Clarka, niejednokrotnie o charakterze nielegalnym, mimo że przede wszystkim wchodziły w dyskurs z językiem architektury, niekiedy – jak w przypadku pracy *Day's End* (1975) – posiadały także ważki kontekst społeczny. Interwencja ta, przeprowadzona na terenie opuszczonego magazynu na Dolnym Manhattanie, kontekstualnie nawiązywała do marginalizowanej przez władze miasta enklawy, zamieszkałej bądź odwiedzanej przez mniejszości seksualne; jednak należy dodać, że miejsce to planowano przeznaczyć na ośrodek miejskiej rekreacji, i – co istotne – planami tymi były również zainteresowani speculanci 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. Jednak w kontekście moich rozważań bardziej adekwatnym przykładem kontekstualizmu Haackego jest zapewne 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.

We wspomnianych pracach – jak widać – kontekst czyni różnicę, która czyni „wszystko”. Nie ma tu zatem miejsca na niewinność czy neutralność sztuki...

³⁹⁶ A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 242-243.

3.6 Fotogeniczność (nie)tożsamości w lustrach hiperrealizmu.

Na dekadę lat 70. ubiegłego wieku przypada krótka, choć spektakularna, popularność hiperrealizmu – kierunku, który był najwyraźniej konserwatywną ariergardą wobec dominanty konceptualizmu i miał stanowić kontynuację amerykańskiej wersji pop-artu. Faktycznie tendencja ta, jak się wydaje z dzisiejszej perspektywy, była wywiedziona bardziej z surrealizmu i Nouveau Réalisme niżli ze *stricte* realistycznej tradycji. Termin ten po raz pierwszy pojawił się w tekście Daniela Abadie i 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 rewirów współczesności, a jednocześnie relatywizował doświadczenie 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 czerpać z założeń estetycznych malarstwa iluzjonistycznego (franc. *trompe l'oeil*), które – niezwykle popularne we włoskim renesansie oraz baroku – próbowało 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 jest bez wątpienia medium fotografii. Hiperrealiści bowiem czynili przedmiotem swej 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 malarskiej.

W sferze czysto przedstawieniowej głównymi tematami obrazowanymi przez hiperrealistów są ujęcia życia codziennego, dobra doczesne (zwłaszcza samochody i samoloty), a wreszcie pejzaże miast i miasteczek. I jakkolwiek przedstawienia ludzi znajdują się tutaj w zdecydowanej mniejszości, to jednak autoportrety Chucka Close'a, „pokoleniowe” portrety Franza Gertscha (*Patti Smith I*, 1978) czy metaartystyczne rzeźby Johna De Andrei (*Allegory: after Courbet*, 1988) stanowią współczesną klasykę tego gatunku.

Konstytutywnym zagadnieniem hiperrealistycznej refleksji jest tematyka relacji między *przedstawionym* a *przedstawianym*, pomiędzy zamysłem a realizacją. Nie bez rzeczy

jest tu też 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 także swoich bliskich, nie pozostawia tu złudzeń, co do genezy swoich prac i jednoznacznie wyjaśnia: „Nie maluję podług fotografii, maluję fotografie”³⁹⁷.

Problematyka referencji w przypadku tego artysty niekiedy idzie jeszcze dalej, o czym najlepiej zaświadcza fakt, iż w 1992 r. Richter zaprezentował na biennale w Sydney pracę pt. *Emma* – będącą fotograficzną reprodukcją (o tych samych wymiarach) obrazu namalowanego przezeń w 1966 r. Z kolei jej pierwowzór – *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), który zapewne nie powstałby bez zaistnienia zdjęcia *Kobieta schodząca po schodach* (1887) klasyka fotografii, Eadwearda Muybridge'a, zajmującego się fotografowaniem faz ruchu... Zaprezentowana tu gra zwierciadlanych odbić, skądinąd znana już od czasów Diego Velázquez (Panny dworskie³⁹⁸, 1656), dowodzi referencyjnego rodowodu całego dyskursu hiperrealizmu, który nie obrazuje ani 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 pierwowzorem była wykonana wcześniej fotografia, choć bez wątplenia nie mniej istotnym dla niej kontekstem pozostaje historyczny cykl klisz obrazowych 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 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”³⁹⁹.

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 zmateralizowaniem mentalnych i

³⁹⁷ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, s. 152

³⁹⁸ Na marginesie warto dodać, że *Panny dworskie* Velázquez (1656) również stały się w sztuce przedmiotem licznych repetycji i przetworzeń (Francisco Goya, Pablo Picasso, Richard Hamilton, Joel-Peter Witkin i inni).

³⁹⁹ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, s. 152.

estetycznych klisz. Rzeczywiści ludzie, modele, są dla Hansona jedynie prototypami służącymi 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 były to dzieła obrazujące przede wszystkim namysł nad samym medium, po ponad dekadzie prymatu hiperrealizmu pojawiły się w jego obrębie ruchy odśrodkowe, zmierzające do istotnego przekroczenia ograniczeń kierunku. Dowodzą tego m.in. późniejsze 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 ich celach znajdujących się w więzieniu Stuttgart-Stammheim. Richter we wszystkich pracach tego cyklu odwołał się do opublikowanych w magazynie „Stern” zdjęć prasowych z tego wydarzenia oraz do fotografii przedstawiającej martwą Ulrike Meinhof, która rok wcześniej powiesiła się w tym samym więzieniu.

Obrazy Gerharda Richtera w sferze przedstawieniowej oczywiście oddają przede wszystkim estetykę owych zdjęć – ich czarno-białą tonację, ziarnistość i zamazanie. Jednak sam dobór dokonany przez artystę oraz sygnowany tytuł świadczą o subiektywizacji tego gestu, dowodzą też osobistego zaangażowania artysty i wyrażają – jak sam skomentował „żał za ludźmi, którzy umarli tak młodo i tak szaleńczo”⁴⁰⁰...

3.7 Stara gestualność w nowej ekspresji lat 80.

Może wydawać się rzeczą zaskakującą, że cechą dystynktywną kierunków tak dalece 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 umiarkowanej stabilizacji na świecie – tych właśnie wartości domagały się nowe czasy. Lata 80. XX w. na kontynencie

⁴⁰⁰ Wywiad, [w:] G. Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009, s. 222.

północnoamerykańskim oraz w zachodniej Europie to bowiem okres gospodarczej koniunktury. Jedną z jej dość nieoczekiwanych reperkusji było ożywienie się rynku sztuki, który – po latach konceptualnej „posuchy” – domagał się 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 jakimkolwiek programem 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 przenieść się do innych krajów. I jakkolwiek akcentując prymat barwy i rangę ekspresji, młodzi po półwieczu ponownie sięgnęli do tradycji fowizmu oraz niemieckiego ekspresjonizmu, antenatów i bezpośrednich prekursorów neoekspresjonizmu nie trzeba szukać na początku wieku. Świadczy o tym twórczość chociażby 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 Obydzowski.

Momentem zwrotnym dla uformowania się i spopularyzowania nowego języka wizualnego w sztuce okazały się wystawy: *New Image Painting* (Nowy Jork, 1979), *Die neuen Wilden* (Akwizgran, 1980) oraz kuratorowana przez Harald Szeemanna i Achille Benito Olivę wystawa *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 której 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 popularnymi, jak Jean-Michel Basquiat, Malcolm Morley czy David Salle.

Najlichnieszczą reprezentację pozyskali Niemcy, którzy – określane 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 Bieriemniennost.

Mimo odmienności postaw, nurtów stylistycznych oraz uwarunkowań społeczno-politycznych, w jakich generowało się zjawisko nowej ekspresji, *englobe* była ona 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”⁴⁰¹. 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”⁴⁰².

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 neokspresjonistów – często 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.

⁴⁰¹ A. B. Oliva, *Włoska transawangarda*, „Flash art”, 1990, nr 1, s. 78.

⁴⁰² *Ibidem*, s. 82.

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”⁴⁰³. Schizofrenia ta nie przeszkodziła jednak, by po ledwie dekadzie „transawangarda stała się najświeższą klasyką sztuki współczesnej”⁴⁰⁴.

3.8 Polifonia postmoderny.

Dwa ostatnie dziesięciolecia ubiegłego stulecia – w przeciwieństwie do dekad poprzednich – 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»”⁴⁰⁵.

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 samym medium, zaś artyści przenieśli swoje zainteresowania na zjawisko medialności i pozaestetyczny kontekst, w którym kariera i status gwiazdy nie są czymś odosobnionym. Sporo powstających od tamtej pory realizacji artystycznych operuje cytatem i jest przereklamowaniem modernistycznych narracji. Stąd „zdaje się, że – jak sarkastycznie pisał Baudrillard w książce zatytułowanej *Spisek sztuki* (2005) – nie pozostaje nam już nic oprócz niekończącej się retrospektywy tego, co nas poprzedzało”⁴⁰⁶.

Nagminne stosowanie przez artystów zabiegów tautologii i repetycji 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”⁴⁰⁷.

Nieco inaczej problem ten postrzega Hal Foster, wybitny amerykański krytyk, teoretyk oraz redaktor tak znanych pism poświęconych sztuce i kulturze, jak „Artforum”, „Art in

⁴⁰³ Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 149

⁴⁰⁴ K. Stanisławski, *Nowa ekspresja*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 410.

⁴⁰⁵ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, s. 75.

⁴⁰⁶ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 36.

⁴⁰⁷ S. Morgan, *Koniec świata sztuki*, przeł. R. Waśko, Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 9.

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”⁴⁰⁸.

Wg 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”⁴⁰⁹. Z kolei postmodernizm reakcji byłby przede wszystkim nawiązywaniem do klasycznych – zwłaszcza modernistycznych – form, ich inwariantną i niejednokrotnie pastiszową repliką, rodzajem językowej i estetycznej gry.

Niezależnie od tak zadekretowanych podziałów nie sposób jednak w sztukach wizualnych nie dostrzec dziś 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 Benjamina⁴¹⁰) i – jak to miało miejsce w przypadku Richarda Prince’a czy Sherrie Levine – reprodukując już istniejącą kopie czy negatywy, „doprowadzała fotograficzny iluzjonizm do implozji, (bowiem – R.L) demaskuje iluzję i zmusza patrzącego

⁴⁰⁸ H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed.) H. Foster, Bay Press, Port Townsend Washington 1983, p. IX-XVI. Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 3. Postmodernizm – cięcie, reakcja czy kontynuacja?

⁴⁰⁹ H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, p. XII.

⁴¹⁰ Zob. W. Benjamin, *The Arcades Project*, transl. H. Eiland, K. McLaughlin, Cambridge-London 1999, s. 447; a także [w:] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 71.

do krytycznego spojrzenia pod powierzchnię”⁴¹¹. Często wykorzystywaną tu strategią jest również odwoływanie się do pop-kultury i seryjna, wręcz przemysłowa procedura wykonania dzieła (Jeff Koons, Damien Hirst, Maurizio Cattelan). Praktyka zawłaszczania, tautologii i/lub repetycji obecna jest już dziś powszechnie w pracach wykonanych w technikach: ready made, remiksu, fotomontażu, recyklingu, postprodukcji czy found footage.

Postkonceptualne projekty w dużej mierze były inspirowane myślą poststrukturalistyczną, która – jak wiemy – tropiła na wszelkie sposoby i dekonstruowała przejawy tekstualności czy sferę obrazowania, i bez wątpienia w pracach tych można było rzeczywiście odnaleźć gro dzieł demaskatorskich oraz krytycznych (Hans Haacke, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Thomas Ruff). Z drugiej wszakże 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. ubiegłego wieku zaczęły przekierowywać uwagę artystów z fetyszyzowanych tekstów i obrazów na problematykę ciała oraz cielesności. Ten zwrot jest bardzo charakterystyczny na przykład 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*. Sama nazwa bez wątpienia zaczerpnięta została z pism Julii Kristevej, a w szczególności z jej książki *Potęga obrzydzenia*⁴¹². Powstałe wówczas prace nadal odwołują się 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). Artyści ci niejednokrotnie naruszali normy, standardy czy tabu związane z ciałem właśnie, a także przypisaną mu płcią, seksualnością bądź rasą, a – co więcej – zajmowali się obrazowaniem transgresywnej czy liminalnej topiki. „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

⁴¹¹ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 175

⁴¹² Więcej o koncepcji *abjectu* piszę w rozdziale: III 3 Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości.

artystyczny obszar aktu desublimacji, który podważa totalitarne, homogeniczne i represjonujące koncepcje kultury i tożsamość⁴¹³.

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”⁴¹⁴.

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 z wielką mocą 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 jest również często obecny czy podkreślany.

Podobny typ narracyjności i wizualności pojawia się również w sztuce polskiej powstałej od momentu transformacji ustrojowej po 1989 r.⁴¹⁵ Artyści identyfikowani z tzw. nurtem krytycznym⁴¹⁶ (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 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 niejednokrotnie z krytyką, atakami politycznymi i niezrozumieniem widzów. Brak przychylności odbiorców wynika przede wszystkim z faktu, że – jak zauważa Stuart Morgan

⁴¹³ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick*, s. 235.

⁴¹⁴ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 201.

⁴¹⁵ 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 Kwiekułik, Jerzy Truszkowski, Atanazy Wiśniewski, Leszek Przyjemski oraz Grzegorz Kowalski.

⁴¹⁶ Termin „sztuka krytyczna” w Polsce został wprowadzony przez Ryszarda W. Kluszczyńskiego. W książce Izy Kowalczyk – *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90* – została zawarta historia tego nurtu oraz gruntowna jego interpretacja.

– „Społeczeństwo rozumie ze sztuki współczesnej jedynie jej wizerunek prezentowany przez media”⁴¹⁷.

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 na przykład aktywność Pawła Althamera. Na koniec warto dodać, że innym jeszcze mechanizmem, który również wymaga analizy i dyskusji w kontekście współpartycypowania odbiorcy w obszarze dzieła, są możliwości, jakie oferują nowe elektroniczne media oraz tak zwana 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”⁴¹⁸, a na ile sztuka może być punktem odniesienia dla podmiotowej i tożsamościowej refleksji?

⁴¹⁷ S. Morgan, *Koniec świata sztuki*, s. 6.

⁴¹⁸ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 59.

Część III – Konstituowanie i redefiniowanie tożsamości – od modernizmu do ponowoczesności

1. Tożsamość wobec kryzysu idei reprezentacji i utraty przezroczystości przez język.

Zachodzące pomiędzy człowiekiem a językiem relacje przynależności są logiczną konsekwencją faktu, że od momentu narodzin, kiedy zaczynamy konstruować swą podmiotowość i 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 wyobrazeniowe 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 Julia 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”⁴¹⁹. Niestety realia naszego doświadczenia świata nader szybko rewidują tę utopię i wówczas dostrzegamy i konkludujemy, że „przepaść, która powstaje między podmiotem i obiektami mogącym znaczyć, tłumaczy się niemożliwością stworzenia znaczącego łańcucha”⁴²⁰.

Język, jak 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 nieadekwatności i nieprzejrzystości. Proces ten na różnych płaszczyznach był już wielokrotnie ujawniany i dekonstruowany. Dość w tym miejscu przypomnieć klasyczną krytykę prowadzoną przez Marksa, Nietzschego, Freuda i Lacana.

Spośród autorów współczesnych warto w tym miejscu wymienić dwa istotne głosy – Barthesa i Derridę, którzy utratę przezroczystości przez język lokalizują w określonych realiach społeczno-kulturowych. Roland Barthes sytuuje ten moment w czasach przejścia społeczeństwa feudalnego reżimu w społeczeństwo mieszczańskie i wygenerowania się kapitalizmu rynkowego, kiedy to dochodzi do semiotycznej konwersji – dobra ziemskie (w tym także złoto) zostają zastąpione przez pieniądz i inne pochodne. Tym oto sposobem dokonuje się w historii przejście od indeksu (oznaki), który ma realne pochodzenie, do

⁴¹⁹ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Rzyński. Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007, s. 71.

⁴²⁰ J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 57.

znaku, który go nie posiada. Reperkusją tego jest „nieograniczony proces równowartości, przedstawiania, którego nic już nie powstrzyma, nie ukierunkuje, nie ustali, nie uswięci (...) 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”⁴²¹.

Do podobnych wniosków dochodzi również Jean 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”⁴²².

O ile Barthes i Baudrillard lokalizują ów newralgiczny moment w epoce kształtowania się gospodarki rynkowej, o tyle Derrida wiąże semiotyczne zerwanie ze schyłkiem XIX i początkiem 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. W efekcie wszelka językowa struktura – co niezwykle istotne – nie jest już obiektem centralnej „obecności”. A wszystko to dzieje się w chwili – 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 transcendentalnego *signifié* rozciąga w nieskończoność pole i grę znaczenia”⁴²³. 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 Michel Foucault –

⁴²¹ R. Barthes, *S/Z*, przeł. Maria Gołębiowska, Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 75-76.

⁴²² J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. S. Królak, w: idem, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 32.

⁴²³ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: idem, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 485-486.

„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”⁴²⁴, albowiem – jak pisze litewski poeta, Arvydas Šliogeris – „Cisza jest prawdziwym domem Bytu”⁴²⁵...

Każde tożsamościowe przedstawienie pokrywa zatem ciszę niezapśredniczonej rzeczywistości rozgwarem tekstów odbijających inne teksty, jest śladem pracy myśli i motorem znaczenia. Skanalizowane przez transcendentalne złudzenie, przedstawienie posiada – pisze 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.”⁴²⁶ 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-reprezentuje”⁴²⁷. 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.

Idea ta, często opatrywana metaforą gry luster, do której zresztą nawiązuje Derrida w *Psyche* (odwołując się do pism Leibniza), sugeruje, że w reprezentacji jest coś samozwrotnego, na co zwraca zresztą uwagę także Deleuze, kiedy pisze: „Do istoty przedstawienia należy to, że przedstawia ono nie tylko coś, ale także własną przedstawieniowość”⁴²⁸. Dostrzeżenie tego aspektu jest bez wątpienia wielkim wyzwaniem w świecie, w którym tożsamość pochłonięta samą sobą i dyferencjacją swych sensów, broni swego wyobrazeniowego bestiariusz niczym ostatniego bastionu *sensu*...

⁴²⁴ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 269.

⁴²⁵ A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, przeł. B. i A. Kaleda, „Czas Kultury”, 1998, nr 2, s. 40.

⁴²⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 365.

⁴²⁷ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 380.

⁴²⁸ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 131.

2. Kreowanie i dyscyplinowanie ciała jako tożsamościowa strategia.

Dyskurs cielesności jest opowieścią o zmieniających się na przestrzeni dziejów sposobach i paradygmatach egzystowania ciała. Ciało bowiem, jako miejsce z jednej strony źródłowe dla ludzkiej podmiotowości i tożsamości, z drugiej zaś – determinujące naszą somatyczną i fizyczną funkcjonalność, która odpowiada za cierpienie, chorobę oraz śmierć, zawsze było przedmiotem zainteresowania obowiązujących w danym czasie i miejscu *episteme* oraz *doksa*. Jest rzeczą charakterystyczną, że w większości kultur starożytnych oraz we wczesnej nowożytności ciało postrzegano holistycznie, 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. Postulaty te znalazły później swój wyraz w hermetyzmie i alchemii, a ich symboliczną egzemplifikacją jest figura heksagramu z wpisaną w nią boską sylwetką i/lub człowiekiem. Model ten jest obecny również w taoizmie oraz w buddyzmie tantrycznym. W tym ostatnim pojawia się figura mandali, w której koło reprezentuje świat transcendencji a kwadrat odnosi się do człowieka i immanencji.

Podobny typ holistycznej narracji, traktującej o współzależności człowieka oraz kosmosu, możemy odnaleźć w większości społeczeństw aprobeujących rytę szamańskie. Występujące w ich obrębie rytuały przejścia są działaniami granicznymi. Wszyscy ich uczestnicy znajdują się w stanie liminalnym i 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 dokonać aktu transgresji. Rytuał zwykle jest dokonywany podczas śpiewów, przy użyciu modłów, zaklęć oraz szeregu manipulacji czynionych na ciele, które jest tu – jak konstatuje Victor Turner – „uznawane za rodzaj symbolicznej matrycy służącej przekazowi gnosis, mistycznej wiedzy dotyczącej natury rzeczy i tego, jak się stały tym, czym są obecnie”⁴²⁹

W religiach instytucjonalnych, zwłaszcza w judeochrześcijańskiej kulturze Zachodu, postrzeganie, oddziaływanie i doświadczanie cielesności posiadało pejoratywną konotację, co objawiało się m.in. znaczącym rozdzieleniem duchowości człowieka od jego cielesnej natury. Ciało – jak dowodzili św. Augustyn⁴³⁰ i św. Tomasz⁴³¹ – jest jedynie tymczasowym

⁴²⁹ V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2006, s. 127.

⁴³⁰ Por. S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 351 – 352.

narzędziem i swoistym rezerwuarem wiążącym domniemaną substancjalność duszy. Tezy te pozyskały swoją materializację w praktykach poszczenia bądź umartwiania ciała dla uzyskania zbawienia. Poddane kulturowej opresji ciało mimowolnie stało się na długo miejscem konstytuowania społecznych intryg i „metafizycznych” skandali. Zostało ono – pisze Barthes – „opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”⁴³². Tym samym wszelkie jego potrzeby i pragnienia – siłą rzeczy – musiano skrywać, reglamentować i poddawać reinterpretacjom.

Paradoksalnie – w dobie klasycyzmu, mimo stopniowego upowszechniania się idei świeckich, spektrum oczekiwań i wymogów wobec ciała ulega jeszcze dalszemu rozszerzeniu i wyrafinowaniu. To wówczas bowiem zostaje ono 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”⁴³³. Wprowadzona wówczas ukradkiem biopolityka populacji była przemyślaną strategią i organizacją władzy, która koncentrowała się „na dwóch biegunach: dyscypliny ciała i regulacji ludnościowych”⁴³⁴. Oba te elementy służyły kontroli i nadzorowi nad potencjalną siłą roboczą, co w realiach ekonomicznych trwało do połowy XX w., kiedy to historyczny liberalizm przyjął charakter zdecydowanie bardziej społeczny i kulturowy.

We współczesnym świecie współzależności te przestały być już tak oczywiste i jednoznaczne. Ciało, pozostając nadal istotnym komponentem społecznego konstruktów tożsamościowego, nieoczekiwanie stało się bardziej siebie świadome, zaś cielesność nabrała intencjonalnego wymiaru. Miał on zresztą odegrać 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”⁴³⁵, czy – jak sugeruje Baudrillard – „potężnym przekątnikiem tego ogromnego przedsięwzięcia, jakim jest uwodzenie (...) w ramach przedsięwzięcia, które Artaud nazwałby metafizycznym: chodzi tu bowiem o obrzędowe wyzwanie rzucone istniejącemu światu”⁴³⁶.

⁴³¹ Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa contra gentiles*, przeł. Z. Włodek, W. Zega, Wydawnictwo W drodze, Poznań, 2007, t. II, s. 57.

⁴³² 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.

⁴³³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia/Spacja, Warszawa 1993, s. 32.

⁴³⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995, s. 122.

⁴³⁵ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 19.

⁴³⁶ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 89.

Nie można jednak zapominać, że mimo tej nonszalancji i prowokacji nawet strategia uwodzenia jest obostrzona określonymi warunkami, zgodnie z którymi człowiek musi uprzednio poddać swe ciało określonym rygorom i samodyscyplinie. Dlatego każda jednostka, dokonując tożsamościowych wyborów, każdorazowo decyduje się na określony typ interakcji, ubioru czy też wypowiedzi, które będą po części determinować jej identyfikację z daną płcią, grupą wiekową czy wybraną zbiorowością społeczną i zawodową.

W tym sensie – jak pisze Anthony Giddens – „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”⁴³⁷, a w efekcie – dodajmy – pozostaje we władzy spojrzenia Innego. Ta instancja zaś sprawia, że chcąc nie chcąc stajemy się przedmiotem zewnętrznego i obiektywnego oglądu, dzięki któremu pozyskujemy wiedzę i „obraz” siebie, ale jednocześnie musimy sprostać nowym kryteriom i oczekiwaniom. Tym samym – kameralnie i niepostrzeżenie – realizuje się opisany przez Foucaulta mechanizm panoptikonu⁴³⁸, w myśl którego władza nie musi dokonywać socjalizacji poprzez represje, gdyż sami poddajemy się autokontroli i dyscyplinujemy.

Refleksyjny projekt „ja” może być zatem niezwykle opresyjny, a w przypadku dyskursu cielesności 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 oraz atrakcyjnie.

Ingerowanie w ciało bądź korekta cielesności dzięki możliwościom oferowanym przez współczesną technologię medyczną stały się dziś popularne a zarazem są poniekąd wymuszone przez standardy ukształtowane przez mass media. Wszystkie one pasowały na przypisaną podmiotowi poetyce marzenia i pożądania, która cyklicznie uruchamia w cielesności jej fantazmatyczny i performatywny wymiar. W rezultacie ponawianych ingerencji 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 co więcej – zostaje ono – jak pisał Baudrillard – na nowo odkryte po latach purytanizmu, a „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

⁴³⁷A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A.

Szulżycka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010, s. 86.

⁴³⁸ Więcej na ten temat w: M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit..

ciało stało się dziś przedmiotem zbawienia. Zajęło ono, i to dosłownie, miejsce duszy w jej roli moralnej i ideologicznej”⁴³⁹.

3. Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości.

Pojęcie *abjectu* w dyskursie humanistycznym po raz pierwszy pojawia się w eseju Georges'a Bataille'a pt. *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 pokrótce określone 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 wykluczenia rzeczy wstrętnych (który ustanawia fundament wspólnotowego istnienia)”⁴⁴⁰.

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 *abjectus*, co znaczy – „nikczemny”, „podły”, „niegodziwy”, „porzucony”, aczkolwiek kontekstualnie przywołuje też opisany przez Zygmunta 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 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”⁴⁴¹.

⁴³⁹ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 169.

⁴⁴⁰ G. Bataille, *L'abjection et les formes miserables*, w: idem, *Oeuvres Completes II*, Gallimard, Paris 1971, s. 218-221.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 7-8.

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)⁴⁴².

W rzeczy samej *abject* jest pełen sprzeczności, ponieważ podważa to, co równocześnie osłania, czyni przedmiotem obrzydzenia to, co skrycie adoruje⁴⁴³. 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”⁴⁴⁴.

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 ambiwalencją 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 pograżenie się w samym wstręcie i destrukcji”⁴⁴⁵.

Istotną rolę w przewyciężeniu i sublimacji tej dolegliwości odgrywają rozmaite kulturowe procedury i mechanizmy obronne, jakimi służą religia, tabu, a także sztuka,

⁴⁴² O semiotycznej i symbolicznej modalności podmiotowości pisałem w rozdziale I 3. *Polylogue* Julii Kristevej, czyli podmiot w procesie.

⁴⁴³ Por. T. Kitliński, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, s. 59.

⁴⁴⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 20.

⁴⁴⁵ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick*, s. 191-192.

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 w tym m.in. automatyzmu i determinizmu) zainspirowało dyskurs psychoanalizy do pogłębionych badań nad rolą i funkcją pragnienia/pożądania. Jednak – jak się wydaje – najważniejszym impulsem i propozycją badawczą okazało się dopiero ponowne odczytanie i skomentowanie Hegłowskiej *Fenomenologii ducha* (1807) przez Alexandre Kojève'a, co miało miejsce na jego paryskich seminariach w latach 1933-39.

Freud w swoich pracach nie sformułował osobnej teorii pragnienia, choć w jego pochodzącej z roku 1899 książce *Objaśnianie marzeń sennych*, gdzie pojawiają się wszystkie fundamentalne idee psychoanalizy, wiedeński psychiatra dowodził, iż niektóre przejawy nieświadomości, jak chociażby sny, są formą wypartego pragnienia. Niezależnie od tego Freud zwrócił uwagę, że jest ono obecne również w aktach mowy wypowiedzianej przez podmiot. 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 „ślądem 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 Hegłowskich 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”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś.W. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s.11.

Jednocześnie konstruowanie podmiotowości, mimo swego afirmatywnego charakteru, w istocie jest dziełem negacji, bowiem – jak pisze Kojève, który nie pozostawia nam tu żadnych złudzeń – „Ja Pożądania jest pustką, która otrzymuje rzeczywistą pozytywną treść jedynie poprzez negujące działanie, które zaspokaja Pożądanie, niszcząc, przekształcając, «asymilując» pożądane nie-Ja”⁴⁴⁷.

W procesie poszukiwania uznania i rozpoznania przez Inne pragnące Ja człowiek znajduje się 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”⁴⁴⁸. Lacan przyjmuje też za Kojève’em, że fundamentalne pożądanie człowieka spełnia się jedynie w sferze fantazmatów, i że – jak pisze Žižek – wyposaża ono „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), jest czysto fantazmatyczne”⁴⁴⁹, 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.

Podsumowując zatem – pragnienie, według Lacana i w zgodzie z Freudem, nie jest „relacją z rzeczywistym, niezależnym od podmiotu obiektem, lecz z fantazją”⁴⁵⁰.

Wątki tego dyskursu w wersji zdecydowanie polemicznej zostały po latach rozwinięte przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego w kluczowej dla poststrukturalizmu pozycji, jaką był bez wątpienia *Anty-Edyp* (1972) jeden z dwóch tomów książki *Capitalisme 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

⁴⁴⁷ A. Kojève, *Wstęp do wykładów*, s. 10.

⁴⁴⁸ J. Lacan, *La direction de la cure*, w: idem, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 627-630.

⁴⁴⁹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 27.

⁴⁵⁰ J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 243.

problematyki tożsamości⁴⁵¹ i w efekcie eliminację zasady przedstawienia jako „złudzenia transcendentálnego”⁴⁵².

Wykluczając ideę tożsamości, rozumianej jako „koherencja myślącego podmiotu”⁴⁵³, Deleuze postuluje jego rekonfigurację⁴⁵⁴ 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”⁴⁵⁵. Zdekonstruowany w ten sposób podmiot jest poddawany pożądaniu (chceni), 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”⁴⁵⁶. Uwolnione libido, czy – jak definiują to w *Anty-Edypie* Deleuze i Guattari – „strumienie nieosobowego chcenia” stają się swoistymi „maszynami chcenia”, „zbiorowymi urządzeniami”⁴⁵⁷, które produkują realność. To właśnie „pragnienie-produkcja wytwarza rzeczywistość”, albo inaczej mówiąc, pragnienie-produkcja jest tym samym, co produkcja społeczna”⁴⁵⁸.

Francuscy filozofowie zespalażą 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”⁴⁵⁹. 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 1968 r. – „Uwzględnijcie moje marzenia o rzeczywistości”⁴⁶⁰, „Bądźcie realistami / Żądajcie tego, co niemożliwe”⁴⁶¹.

⁴⁵¹ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: I 08 Tożsamość jako reperkusja różnicy i powtórzenia (Gilles Deleuze).

⁴⁵² G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 365.

⁴⁵³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 102.

⁴⁵⁴ Zob. w: G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian Massumi, London: University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

⁴⁵⁵ G. Deleuze, *Un portrait de Foucault*, [w:] *Pourparlers. 1972–1990*, Minuit, Paris 1990, s. 154; cyt. za: M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury - maszyny – kreacje*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 159.

⁴⁵⁶ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 65.

⁴⁵⁷ Por. G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion 1977, p. 112.

⁴⁵⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, London–New York 2008; w: idem, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. B. Massumi, London–New York 2008, p. 32.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, s. 31.

⁴⁶⁰ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, s. 136.

⁴⁶¹ Cyt. za: J. Cortazar, *Ostatnia runda*, przeł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 38.

5. Melancholia jako kryzys i mechanizm transformacji podmiotu.

Wydaje się dalece prawdopodobne, że depresja towarzyszyła człowiekowi od najdawniejszych czasów. Sądząc po źródłach ikonograficznych możemy się domyślać, iż 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. Wśród traktatów naukowych, pozostawionych przez autora pierwszej przysięgi lekarskiej i jego szkołę, znaleźć możemy teorię patologii, zgodnie z którą ciało ludzkie wypełniają cztery fluidy: flegma (śluz), żółć żółta, krew i żółć czarna. Hipokrates uznał, iż w zależności od proporcjonalności i ukonstytuowania ich w organizmie, przewaga jednego z nich decyduje o ludzkim temperamencie – sangwinicznym, flegmatycznym, cholerycznym bądź melancholicznym. Od tego też momentu w dyskursie humanistycznym pojawia się kategoria melancholii.

Antyczni Grecy dowodzili, że komponent „czarnej żółci” ma wpływ na usposobienie do kontemplacji, sam zaś „smutek” jest źródłem refleksji i filozofii. Ikonograficzną egzemplifikacją tego myślenia stał się w renesansie słynny do dnia dzisiejszego miedzioryt Albrechta Dürera *Melancholia I* (1514). W świecie islamu – za sprawą publikacji *Kanonu medycyny* (1020) 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. W Europie w wiekach średnich zjawisko melancholii zostało przypisane acedii, smutkowi i utracie wiary, w związku z czym zaczęto traktować ją jako „chorobę duszy”, która będąc objawem oddziaływania duchów oraz demonów, kwalifikowała się do leczenia egzorcyzmami. Ten punkt widzenia trwał jeszcze przez kilka stuleci, jakkolwiek sporadycznie zdarzały się próby przełamania 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 następne dekady przypadają narodziny nowoczesnego doświadczenia klinicznego, które w szczególności zaowocują wyłonieniem się korpusu wiedzy dotyczącej anatomii patologicznej, a w ogólności będą to – jak pisze Foucault – „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”⁴⁶². Dopiero na fali tego *episteme* zostały podjęte *stricte* naukowe i szczególnie 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 hysterii, ale i ustalić jej ogólny typ, inteligibilny wzorzec”⁴⁶³. Materiałem pomocniczym było dla niego archiwum fotografii kobiet pogrążonych w melancholii, wykonanych wspólnie z Pauliem Richterem, które w 1887 r. opublikowano w książce *Les Demoniques dans l'art*. Ten fotograficzny album z ilustracjami faz ataku choroby stał się na długie lata najbardziej reprezentatywną ikonografią hysterii.

Problematyka melancholii znalazła swoją kontynuację w praktyce klinicznej i pismach Zygmunta Freuda, który był uczniem Charcota. Wiedeński psychoanalityk, ustosunkowując się do problemu depresji w opublikowanym w 1917 r. artykule *Żaloba i melancholia*, zwrócił uwagę na kwestię utraty wewnętrznej reprezentacji w psyche chorego, co miało – według niego – wiązać się z faktem nieprzepracowania żałoby po utracie jej przedmiotu. Freud podkreślał wielokrotnie ogromne znaczenie żałoby; prowadzi bowiem ona do reintegracji „ja żałobnika i pogodzenia się ze zmienionym kształtem świata”⁴⁶⁴. W efekcie czynnej pracy żałoby „Ja staje się znów wolne i nieskrępowane”⁴⁶⁵. Nie mniej istotne jest wreszcie i to, że żaloba – dopowiada Freud w *Poza zasadą przyjemności* – „przyczynia się do powstania tego, co nazywamy charakterem”⁴⁶⁶ i jest to *de facto* dyskurs inicjacyjny „ja” w Ja.

W podobnym tonie wypowiada się Melanie Klein⁴⁶⁷, która podkreśla destrukcyjny charakter depresji spowodowanej utratą (zwłaszcza rzeczywistego) obiektu i ukrywaną agresją wobec przedmiotu tejże utraty.

Zupełnie inaczej problematykę depresji i smutku postrzega Jacques Lacan, który identyfikuje te objawy jako efekt regresu i rodzaj zaniechania bądź wycofania się wobec

⁴⁶² M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 79.

⁴⁶³ G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic of the Salpêtrière*, transl. A. Hartz, Cambridge (Mass.), London 2003, s. 115.

⁴⁶⁴ Z. Freud, *Żaloba i melancholia* w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 296.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Z. Freud, *Ego i id*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1997, s. 73.

⁴⁶⁷ Zob. M. Klein, *Żaloba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, przeł. D. Gołec i A. Czownicza, w: K. Walewska, J. Pawlik (red.), *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. PWN, Warszawa 1992, s. 42-74.

impulsu pragnienia. Przywołując i parafrazując Dantego oraz Spinozę, wyjaśnia on, 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”⁴⁶⁸.

W dyspacie tej 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*”⁴⁶⁹.

Zahamowanie to przejawia się zarówno brakiem aktywności [*inhibition*] jak i brakiem rozumienia języka symbolicznego [*asymbolia*]. Drugi z objawów ma dla Kristewej 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 kontekstualizuje go ze sferą utraconej jedności z matką na poziomie tak cielesnym jak psychicznym. U Kristewej, podobnie jak u amerykańskiej filozofki feministycznej Judith Butler⁴⁷⁰, 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”⁴⁷¹, skupiający się całym sobą na sobie. Jest więc on poniekąd także utajonym Narcyzem, który w skrytości rozczuła 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 Zygmun

⁴⁶⁸ J. Lacan, *Television*, transl. D. Hollier, R. Krauss, A. Michelson, W. W. Norton & Company, New York 1990, s. 22.

⁴⁶⁹ J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 12.

⁴⁷⁰ Por. J. Butler, *Freud i melancholia płci*, w: idem, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 133 i inne.

⁴⁷¹ J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 6.

Freud w odniesieniu do symbolicznego lub realnego zwyczaju trzymania w ustach (bądź w narządach intymnych) Innego, „by go jeszcze bardziej posiadać żywcem”⁴⁷².

Z drugiej strony – przejawiający się w ten sposób fetyszym 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 wzmacniać, ponieważ pozostaje nieujawniona”⁴⁷³.

W tym świetle „wypowiedzenie” okazuje się *clue* wszelkiej terapii i reintegracji. Gdy podmiotowi udaje się wypowiedzieć swój smutek, nazwać go, zdefiniować i dokonać jego symbolicznej sublimacji, dochodzi do niewrażliwego momentu transformacji. W jej załączku tkwi kreacyjny walor melancholii. Może ona bowiem otworzyć podmiot na świat i wzbogacić jego język wypowiedzi oraz poszerzyć spektrum doświadczeń. Kristeva wskazuje tutaj na doniosłą rolę sztuki, literatury i kultury w ogólności w konstruowaniu tożsamości, którą – podobnie jak twórczość – możemy uznać za „przygodę ciała i znaków”⁴⁷⁴.

6. Bojaźń i drżenie, czyli *trauma* w nowych dekoracjach.⁴⁷⁵

Kiedy w 1843 roku Søren Kierkegaard pisał *Bojaźń i drżenie*, postawione w tej książce pytania o status fundamentalnych pojęć filozofii oraz refleksja nad wzajemną relacją pomiędzy etyką a religią, wydawały się dotyczyć przede wszystkim sfery ludzkiej kondycji, rozumianej ontologicznie, poprzez opozycję pomiędzy tym, co wieczne i skończone, boskie i ludzkie, co przyporządkowane wiedzy albo niezapośredniczonej wierze. Kierkegaardowskie stadia na drodze życia⁴⁷⁶ należało interpretować na sposób hierarchiczny i opresyjnie wartościujący. Każdy krok, każdy „skok” – w rozumieniu autora *Albo-albo* – był indywidualnym wyborem i – mimo bojaźni oraz drżenia – stanowił wyraz ufności w metafizyczne sankcje zawarte w fundamentalnych kulturowych narracjach, które dzisiaj konstatujemy (już tylko) jako kulturowo odziedziczony dyskurs wpisujący się w polifonię ponowoczesnej wieży Babel.

⁴⁷² J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 14.

⁴⁷³ J. Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nowy Jork 2000, p. 50; cyt. za: J. Mizielińska, *Życie rodzinne w obrazach z melancholią w tle*, „Czas Kultury” 2008, nr 6, s. 174.

⁴⁷⁴ Zob. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 26.

⁴⁷⁵ 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.

⁴⁷⁶ Więcej na ten temat w: S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz i K. Toeplitz, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

Propozycja Kierkegaarda była w XIX wieku głosem usiłującym sprostać niepewności ontologicznej i egzystencjalnej. Była też bez wątpienia spadkiem po Leibnizu, Kancie oraz Heglu. Współczesność skomplikowała, a zarazem uprościła tę filozoficzną „leksję”. Koncentrujemy się bowiem nie na tym, *skąd, dokąd i dlaczego* egzystujemy, ale przede wszystkim na tym, *jak żyć?* To zaś pytanie kładzie nacisk na terażniejszość i jednocześnie uwypukla swą retoryczność, ponieważ – jak trafnie zauważa Anthony Giddens – „nad najstaranniejszymi planami życiowymi, przerastając każdy z wymienionych dylematów, zawisła groźba *braku sensu własnego życia*”⁴⁷⁷.

I rzeczywiście, świat ponowoczesny ujawnił nam, jak nigdy dotąd, kryzys języka i wszelkiej reprezentacji, a także unaoczniał – jak w słynnym obrazie Salvadora Dalego *Uporczywość pamięci* (1931) – arbitralność czasu, który kiedyś linearnie „parł do przodu” a dziś – być może jak sugeruje Zygmunt Bauman – „nie ma swego kierunku”⁴⁷⁸. Ta niepewność, dotycząca m.in. zawieszenia bądź (nie)możności komunikacji, została jeszcze wzmocniona o lęki generowane przez wieloznaczność i niestabilność rzeczywistości społecznej. Na wymiar tej polisemii składa się zaś wiele aspektów, 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 konsekwencji⁴⁷⁹.

Utrata egzystencjalnego zakotwiczenia i brak meta- oraz (niekiedy także) fizycznych obwarowań i zabezpieczeń ostatecznie usankcjonowały w społeczeństwie już i tak istniejące od czasu największych światowych konfliktów poczucie niepewności. Co gorsza – procesowi temu towarzyszyła kompromitacja autorytetów językowych oraz kulturowy dyskurs wyczerpania. Można zaryzykować twierdzenie, że w ciągu zaledwie jednej (ósmej) dekady XX wieku ostatecznie straciły swą wiarygodność fundamentalne teksty oraz narracje, co było w dużej mierze spowodowane kompromitacją historycznych instytucji społeczno-politycznych, jak i – jeśli nie bardziej – przewrotem zapoczątkowanym przez fazę wideo⁴⁸⁰, a później przez cyfrową rewolucję. A skoro w międzyczasie zdyskwalifikowały się i zdecentrowały wiodące religijne i polityczne dyskursy, to siłą rzeczy język(i) stał(y) się instrumentem globalnej gry.

Konsekwencją tej sytuacji było zdecydowane absolutorium „udzielone” przestrzeni teleobecności i fetyszyzacja obrazu, bo przecież jeśli nie można zaufać w język, to być może

⁴⁷⁷ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 269.

⁴⁷⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 140.

⁴⁷⁹ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność i tożsamość*, s. 45.

⁴⁸⁰ Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 51.

można zawierzyć w obraz...? Stąd w ponowoczesności dominuje łatwowierna i desperacka wiara w potencjał i „głębię” obrazu. Ten rodzaj zapośredniczonej afirmacji ma zresztą – paradoksalnie – wiele wspólnego ze średniowieczną i 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 (pisma Claude'a Lévi-Straussa, Rolanda Barthes'a, Jacquesa Derridy, Michela Foucaulta, Paula de Mana i in.). W domenie 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, którego najbardziej rozpoznawalnymi postaciami stali się Thomas Pynchon, John Barth i Raymond Federman. W sztukach wizualnych inspiracje strukturalizmem i tekstualnością znajdziemy m.in. w działaniach międzynarodowego ruchu Fluxus (Ben Vautier, Dick Higgins, Emmett Williams), w nurcie poezji konkretnej (Augusto de Campos, On Kawara, Stanisław Dróżdż), w autoreferencjalnych obrazach Jaspersa Johnsa i Andy'ego Warhola, a przede wszystkim w twórczości konceptualistów spod znaku Josepha Kosutha (zwłaszcza w okresie *Art after Philosophie*) i grupy *Art & Language*. Warto też dodać, że wszystkie przywołane dyskursy i dyscypliny, poza wspomnianym 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. ubiegłego wieku, kiedy to do kultury stopniowo wkraczają nowe elektroniczne media, a wraz z nimi ujawnia się fascynacja obrazem oraz procesem obrazowania. I ostatecznie wtedy też utwierdza się zamiłowanie oraz wiara w świat symulacji i referencji, czego przykładem w sztuce jest transawangarda, zwłaszcza nurt *nowej ekspresji*, a także hiperrealizm i ekspansja wideo-artu. W świecie pop-kultury „obraz” miał się wówczas co najmniej równie dobrze. Egzemplifikacje Matrixa i symulaków 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 niemal równolegle nastąpił czas konserwatywnego zwrotu, który zawiesi liczne socjalne zabezpieczenia oraz przywileje, na świecie pojawi się nostalgia i melancholia za utraconą (i domniemaną) „pełnią”. Obrazy i symulakry nie będą już w stanie sprostać problemom rzeczywistości, ale raczej staną się kolejnym przyczynkiem do alienacji i frustracji. Co gorsza – wraz z utratą wiary w „sens” (a

zatem w porządek symboliczny), jak zawsze, zgodnie z psychoanalizą, w końcu pojawi 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 ujawniły i/lub wywołały destabilizację kulturową oraz zwątpienie w Tekst. Potwierdzają to rozliczne dokumenty, filmy i dzieła bezlitośnie koncentrujące się 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”⁴⁸¹.

W rezultacie podmiot, pogrążony w smutku i melancholii, jeszcze bardziej pogrąża się w *semiotyczności* – sferze przez Kristewę 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 rozpad⁴⁸², 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 zdecydowaniem bardziej dojmującym oraz prawdziwym od dyskursu 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 filmowcy) w rozmaitych pracach i projektach koncentrowali się na bólu oraz ciele, jakby chcieli je osiąść i jednocześnie porzucić. Mechanizm ten doskonale znany jest w psychoanalizie, a

⁴⁸¹ J. Kristeva, *Czarne słońce*, s. 48.

⁴⁸² Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 57 i następn.

podobne zachowania – zgodnie z Freudowską zasadą przyjemności⁴⁸³ – 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 – podsumowuje Hal Foster – „Realne wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie powróciło jako Realne traumatyczne”⁴⁸⁴.

Trauma i lęk – począwszy od końca XX wieku – wpisały się na trwałe w repertuar tożsamościowy. Jest to też bezsprzecznie spowodowane rozlicznymi zagrożeniami, jakie pojawiły się w otaczającym świecie, a które wcześniej wydawały się zneutralizowane lub były nieznane bądź też nie występowały na tak wielką skalę (np. epidemia AIDS). Innymi komponentami przyczyniającymi się dzisiaj do cywilizacyjnych i jednostkowych lęków są 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 zajmują się przede wszystkim ochroną finansjery i sfer najzamożniejszych. Często zdarza się, że czynniki te zbiegają się w czasie i przestrzeni i wówczas traumatycznie oddziałują w sposób skomasowany, czego przykładem są chociażby społeczności zamieszkujące rejony konfliktów – np. palestyńskie tereny okupowane przez Izrael.

Rezerwuar tożsamościowych doświadczeń spowodowanych efektem społecznej Różnicy jest ciągle daleki od zamknięcia, a liczne traumatyczne jego reperkusje (bezdolność, rasizm, nietolerancja, seksizm, przemoc) reprezentują sytuację, kiedy w życiu człowieka pojawia się strach i opresja, aż w końcu przyskają iluzje bezpieczeństwa. Lustro służące postrzeżeniu i doświadczeniu „prawdy” w wykluczonym, zranionym i/lub represjonowanym podmiocie można odnaleźć nie na jednym – jak dowodzi Hal Foster⁴⁸⁵ – ale na dwóch poziomach. Pierwszy z nich to zbiorowa trauma, będąca właśnie efektem społecznej Różnicy (wykluczeni ze względu na odmienność rasową, preferencje seksualne i polityczne, status majątkowy, zawodowy czy finansowy, itd.), natomiast drugi poziom to – jak konkluduje autor *Powrotu Realnego* – indywidualna trauma związana z funkcjonowaniem naszej jednostkowej cielesności. Ta ostatnia – oczywiście i rzeczywiście – jest fundamentalną dla podmiotu instancją. Bo przecież, kiedy traci się zaufanie do świata i ludzi, ostatni (i ostateczny) bastion

⁴⁸³ koncepcja ta została sformułowana przez Zygmunta Freuda w wydanym w 1920 roku zbiorze rozpraw pt. *Poza zasadą przyjemności*.

⁴⁸⁴ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 195.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, s. 196.

„prawdy” można odnaleźć właśnie „w traumatycznym lub abiektałnym podmiocie, w chorym lub rannym ciele. Z pewnością stanowi ono swoisty katalog świadectw prawdy, zeznań składanych przeciw władzy”⁴⁸⁶.

W każdym jednak z omawianych 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 rytualizowanej 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 znamioną, że najważniejsze (bo graniczne) doświadczenia dla procesu (de)konstruowania tożsamości, którym *nota bene* zawsze towarzyszy lęk, zaczynają się i kończą w szpitalach bądź w miejscach wyizolowanych. Zarówno przychodzimy na świat, jak i umieramy, w odosobnionych 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.

Jeszcze inną grupą artykułującą egzystencjalne lęki oraz traumy są zachowania autoagresywne. Często mają one charakter pozawerbalny i poddające się im osoby dokonują rozmaitych samookaleczeń własnego ciała. W efekcie mogą one jednak zredukować ból mentalny, napięcia oraz strach, gdyż działa tutaj popęd śmierci i zasada przyjemności. Niezależnie od tego – autoagresja jest zazwyczaj próbą przeniesienia uwagi z epicentrum traumy na otoczenie.

Wymienione tutaj przykłady zbiorowych bądź indywidualnych lęków, a w tym te spowodowane czynnikami zewnętrznymi (społecznymi), jak i te o charakterze *stricto* 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 w jej przypadku 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,

⁴⁸⁶ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 196.

Derridy i Deleuze'a. „Traumatyzujące spotkanie z realnym – pisze Agata Bielik-Robson - nie utrwała 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”⁴⁸⁷. Wszystko zatem odbywa się zgodnie z ideą *nachträglich* sformułowaną po raz pierwszy przez Freuda zasadą opóźnionego działania.

Dyskurs traumy jest dyskursem nieuniknionym, bo w ostateczności każda kultura (i każda tożsamość) „jest źródłem cierpienia” (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 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 kiedyś napisał 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. To niezwykle istotne i najzwyczajniej doniosłe. 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

⁴⁸⁷ Cyt. za: A. Bielik-Robson, *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki*, [w:] <http://www.kronos.org.pl/index.php?23275,379>.

nieobecnego autorytetu, stanowi istotny zwrot we współczesnej sztuce, krytyce i polityce kulturowej⁴⁸⁸.

Spoglądając z tej perspektywy współczesny człowiek niczym nie różni się od krzyżującego podmiotu w 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 Georges’a 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.

⁴⁸⁸ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 197.

Część IV – (Nie)obecna struktura tożsamości.

1. Dynamika, konwersje i rozproszenie tożsamości jednostkowych oraz zbiorowych.

Tożsamość bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości jest dzisiaj perspektywą i fluktuacją zapośredniczonych historycznie i topograficznie kulturowych sensów. Stanowi też – jak pisze Anthony Giddens – „trajektorię, której spójność jest uwarunkowana przez refleksyjne odwołanie do szerszego środowiska społecznego”⁴⁸⁹.

Istotnym konstruktorem i gwarantem spajającym każdą taką strukturę jest wybrana i intersubiektywnie akceptowana ideologia, która jednak – twierdzi Žižek – musi posiadać „transideologiczne jądro”. Jest to rodzaj wspólnej wizji pozwalającej danej społeczności wpisywać się w dynamikę określonego etnosu i jednocześnie odróżniać od Innego. Trzeba w tym miejscu dodać, że integracja wokół takiego paradygmatu nie jest stała i niezmienna, gdyż – jak słusznie zauważa Thomas Eriksen⁴⁹⁰ – kluczowe są w nim aktywne relacje zachodzące pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Stąd etniczność – w pewnym przeciwieństwie do klasycznej definicji narodu – nie stanowi produktu izolacji, lecz jest zdecydowanie bardziej otwarta na kontakt 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”⁴⁹¹.

Jeśli jednak uwzględnimy w tym kontekście dyskurs psychoanalizy, to przedstawiony wyżej rodzaj antropologicznej narracji – mimo całej trafności jego diagnoz i postulatów – może nam się wydać cokolwiek 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

⁴⁸⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 201.

⁴⁹⁰ Zob. Th. H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

⁴⁹¹ C. Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, p. 261-263, cyt. za: A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2003, s. 38.

nam jako „nasza Rzecz”, jest czymś dostępnym „tylko dla nas, jako coś, czego «oni», inni, nie potrafią zrozumieć; niemniej jednak jest to coś, co jest przez «nich» stale zagrożone”⁴⁹² (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»”⁴⁹³, 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”⁴⁹⁴.

Przyczyną rozbieżności etnosów nie jest więc tylko odmienny porządek symboliczny, ale przede wszystkim odmienny stosunek do Rzeczy (rozkoszy) i sposobu, w jaki ją 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”⁴⁹⁵.

W tej sytuacji próbą wyjścia z zaistniałego impasu jest propozycja Julii Kristevej, która w swoim studium *Nations without Nationalism*⁴⁹⁶ (1993) postuluje „konfederację wrogości”. W książce tej, a także w poprzedzających ją esejach pt. *Etrangers a nous-memes*⁴⁹⁷ (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

⁴⁹² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 57.

⁴⁹³ *Ibidem*, s. 58.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, s. 60.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, s. 61.

⁴⁹⁶ J. Kristeva, *Nations without Nationalism*, transl. L. S. Roudiez, Columbia University Press, European Perspectives, New York 1993.

⁴⁹⁷ Zob. J. Kristeva, *Etrangers a nous-memes*, Fayard, Paris, 1988.

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 opowiada się za państwem, które jakkolwiek nie integruje Innego (np. imigranta) i respektuje jego Inność (odrębność etniczną, religijną itp.), to jednocześnie oczekuje od niego uszanowania Inności gospodarza. Tym samym zagwarantowane są prawa do wolności osobistej, ocalone zostają wielość i różnorodność, afirmowane są heterogeniczność i odmiennosc, a zanegowane – rasizm i ksenofobia.

Model ten wszakże nie sprawdził się w praktyce życia codziennego i nie trudno trzeba było długo szukać na jego oponentów. Jedne spośród nich, włoska pisarka i dziennikarka, Oriana Fallaci w książce *Wściekłość i duma* (2001) domagała się, by europejskie elity zrewidowały swój stosunek do islamskiej diaspory w Europie i dały radykalny odpór związanym z nią rzekomo ekstremistom. Stanowisko to było niewątpliwie podyktowane reakcją na dokonany przez Al Kaidę atak na Nowy Jork w 2001 r.

Oba poglądy – jak się wydaje – są zupełnie niekoncyliacyjne i ilustrują przede wszystkim 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 Kuncce – rozgrywana jest w kontekście chaosu, przypadku, strzępów zdarzeń, fragmentów”, i koniec końców – owo „rozproszenie naprowadza raczej na nieprzystawalność do czegoś, nieodzwierciedlanie czegoś, jak i niepewność żadnego ze swych stwierdzeń o nieadekwatności”⁴⁹⁸.

2. Kontekstualność projektów tożsamościowych.

Kształtowanie się „Ja” – a w dalszej perspektywie konstruowanie popartego autorefleksją wizerunku tożsamościowego – jest procesem, który większość badaczy rozpatruje głównie pod kątem wpływu towarzyszących mu okoliczności społeczno-kulturowych. Rozwój osobowości („Ja” niezależne i „Ja” współzależne) oraz stopniowe

⁴⁹⁸ A. Kuncce, *Tożsamość i postmodernizm*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2003, s. 47.

artykułowanie się tożsamości najczęściej analizowane jest zatem w dwóch kontekstach: czasoprzestrzeni i kulturowych uwarunkowań, w jakich żyje jednostka w określonej społeczności. Wymienione – np. przez Thomasa Eriksena⁴⁹⁹. – fazy rozwoju psychospołecznego są więc zazwyczaj przedstawiane jako reperkusja i integracja refleksji nad dynamiką czasu oraz społecznych interakcji. Z kolei Margaret Mead akcentuje w tym kontekście wagę problematyki związków i międzypokoleniowej wymiany doświadczeń (przyswojenie i „przepracowanie” kultury postfiguratywnej, konfiguracywnej i prefiguratywnej)⁵⁰⁰.

Może wydawać się zaskakujące, że w rozważaniach tych niewiele lub prawie w ogóle nie poświęca się uwagi tematyce ontogenezy oraz okresowi prenatalnemu, które bezsprzecznie także determinują przyszłą zarówno cielesność jak i podmiotowość jednostki. Tymczasem jest to bardzo istotne, ponieważ współczesne technologie medyczne pozwalają zaplanować już nie tylko płeć przyszłego dziecka (poprzez oddzielenie w próbówce plemników żeńskich od męskich), ale również zaprogramować kolor oczu i włosów oraz potencjalną inteligencję, a także pozyskać wiedzę na temat ewentualnych 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.

Podjęmowana przez studia kulturowe problematyka tożsamościowa nie omija szerokim łukiem tego, co biologiczne i fizjologiczne, gdyż wiąże się ona m.in. z szeroko rozumianym aspektem ciała i cielesności, w tym zwłaszcza z kontekstem płci – zarówno tej kulturowej jak biologicznej. Pionierem takiego podejścia jest tu bez wątpienia Zygmunt Freud, który jako pierwszy wykroczył z tematyką płci i seksualności poza 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 wtórna⁵⁰¹. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak napisała Anna Nasiłowska – „postawienie problemu płci jest niewątpliwie zasługą psychoanalizy”⁵⁰².

Refleksja genderowa przybiera na sile wraz z popularyzacją myśli feministycznej z jednej strony, zaś pojawianiem się strukturalizmu – z drugiej. Jednak dopiero wraz z dyskursem postfeministycznym ujawnia się z całą mocą kulturowa relatywizacja kwestii

⁴⁹⁹ Zob. E. H. Eriksen, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

⁵⁰⁰ por. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, J. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1978.

⁵⁰¹ Rozdzielenie 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, p. 1085-94.

⁵⁰² A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza - ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4 s. 133.

„różnicy seksualnej”, co jest w przeważającej mierze zasługą Luce Irigaray i Judith Butler. Zdaniem autorki *Uwikłanych w pleć*⁵⁰³ wszelkie wcześniejsze kulturowe opisy płci były zapośredniczone przez patriarchalny język – z jego arbitralnymi przekonaniem i historyczną pojęciową aparaturą. 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 ścisłych część środowisk naukowych opowiada się za redukcjonizmem genetycznym i faworyzuje czynnik behawioralny, który sugeruje rozpatrywanie zachowania człowieka w oparciu o dane biochemiczne i genetyczne, nie bacząc, że genetyka jedynie determinuje pewien zakres predyspozycji. Postulat tak redukcjonistycznie rozumianego determinizmu – zgodnie z którym genotyp całkowicie określa fenotyp⁵⁰⁴ – okazał się *de facto* politycznym gestem wykluczenia a nie faktem czysto naukowym i w rezultacie nie znalazł on zrozumienia wśród przedstawicieli nauk i dyscyplin pokrewnych. Świadczy o tym zresztą dobitnie popularność nowego paradygmatu wiedzy, jaki proponuje współczesna biologia molekularna⁵⁰⁵, która jest nauką kładącą nacisk na złożoność i kontekstualność funkcjonowania wszystkich żywych organizmów. Jednocześnie tak interpretowany model rozwoju sugeruje procesualną sieć relacji i współzależności w skali mikro i makro na wszystkich etapach rozwoju życia.

W podobnym tonie wypowiadają się też zwolennicy i rzecznicy 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 Wilbera⁵⁰⁶ – miałaby stanowić połączenie behawioryzmu, psychoanalizy oraz psychologii humanistycznej i transpersonalnej.

W kontekście zagadnienia 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. Stąd nie można zapominać o randze uwarunkowań makrospołecznych. Społeczeństwo bowiem – zauważa Ruth Benedict – „nigdy nie jest całością, którą można by oddzielić od składających

⁵⁰³ Por. J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 262.

⁵⁰⁴ Zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.

⁵⁰⁵ Zob. S. Bullock, S. Rose, *Chemia życia*, przeł. G. Abgarowicz, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1993.

⁵⁰⁶ Zob. K. Wilber, *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, przeł. H. Smagacz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2000.

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”⁵⁰⁷.

Specyfiką dnia dzisiejszego jest to, że sfera tak interpretowanej współzależności przenosi się obecnie z rzeczywistości realnej do wirtualnej. Definiowane niegdyś przez Giddensa „wybory i sektory stylów życia”⁵⁰⁸ mają swoje zastosowanie zarówno w „realu”, jak w świecie gier komputerowych bądź Internetu. Ich uczestnicy przybierają na tę okoliczność nową tożsamość – są to tzw. awatary (od sanskryckiego słowa *avatāra*, które w hinduizmie oznacza wcielenie bóstwa). Awatary, chociaż reprezentują podmiot rzeczywistych uczestników, w istocie są wirtualnymi fantazmatami (niekiedy także postaciami generowanymi przez oprogramowanie producenta). W efekcie powstaje 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”⁵⁰⁹. Co istotne – mamy tutaj do czynienia z konstrukcją w procesie, w której tożsamość nie otrzymuje się, ale ją buduje w oparciu o już istniejące podglebie kulturowe, miksując sfragmentaryzowane elementy, aby połączyć je za pośrednictwem „niejednorodnego asamblażu kulturemów stających się uniwersalnymi przedmiotami myślenia”⁵¹⁰.

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 „jest sam dla siebie. Żyje własnym życiem. Uniezależnia się”⁵¹¹.

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

⁵⁰⁷ R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1999, s. 311.

⁵⁰⁸ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 118.

⁵⁰⁹ M. Castells, *Power of Identity: The Information Age: Economy, Society and Culture*, Blackwell, Oxford 1997, p. 8, cyt. za: D. Barney, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 171.

⁵¹⁰ A. Moles, E. Rohmer, *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, „Bulletin de Micropsychologie” 1996, no 28–29.

⁵¹¹ A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, s. 103.

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 „pretenduje do rangi autorytetu”⁵¹². Zjawisku temu towarzyszy fragmentacja dotąd obowiązujących doktryn i przekonań, których potencjał i znaczenie coraz bardziej są uzależnione od kontekstu i *parergonu*, jaki z nimi sąsiaduje. W takim świecie – nietrudno się domyślić – „jednostka ma tyle tożsamości, ile istnieje różnych kontekstów interakcji”⁵¹³.

W efekcie dekoncentracji idei centrum każdy element znaczący tożsamościowej narracji podlega nomadycznej dystrybucji. Nomos, jakkolwiek ciągle pozostaje aparatem strukturyzującym przestrzeń rzeczywistości, to jednak „podmioty funkcjonujące w owych przestrzeniach posiadają i konstruują swe własne nomosy, zależnie od swych oczekiwań, lęków, pragnień”⁵¹⁴. 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”⁵¹⁵.

Deleuze i Guattari określają tę przestrzeń jako kłacze (*rhizome*)⁵¹⁶ – heterogeniczny, rizomorficzny obszar i system (w opozycji do homogenicznego *logosu*), którego 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 palimpsestowość konstrukcji tożsamościowej składają się figury wyobraźni (matryce wizualne podmiotu), które przez całe życie są strukturyzowane przez język. W domenie tej odbywa się permanentne emitowanie (kreowanie bądź cytowanie) obcych i własnych tekstów, gdyż nawet świat „poza tekstem” – jak za Ludwikiem Wittgensteinem⁵¹⁷ zauważa Stephen A. Tyler – „budowany jest przy użyciu konwencji tekstualnych”⁵¹⁸.

⁵¹² Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 260.

⁵¹³ *Ibidem*, s. 255.

⁵¹⁴ G. Kubiński, *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011, s. 26.

⁵¹⁵ G. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, s.74.

⁵¹⁶ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, t. 2 du *Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.

⁵¹⁷ „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata” – teza 5.6, [w:] L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa 2004.

⁵¹⁸ S. Tyler, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World (Rhetoric of Human Sciences)*, University of Wisconsin Press, Madison 1987, p. 91.

I rzeczywiście – istnieje daleka współzależność między zdecentrowanym podmiotem a zjawiskiem tekstualności, która we współczesnym świecie ewoluowała od wymiaru tekstu do inter- i hipertekstualności kultury w ogólności. Samo pojęcie intertekstualności wiąże się z płynnym zespołem 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 podziału gatunków literackich na monologiczne i dialogowe, przy czym w szczególności zajął się tymi drugimi, jako „odbijającymi” zarówno wypowiedzi samego autora, jak i nasycone ideologicznie głosy (cytaty), zaczerpnięte z przestrzeni społecznej, określając je jako tendencje dośrodkowe i odśrodkowe. Te ostatnie – co niezwykle tutaj istotne – zmiernają do polifonii językowej i światopoglądowej⁵¹⁹. W praktyce oznacza to aktywne współwystępowanie w „dziele” wielości cytatów, przytoczeń, obcego żywiołu oraz wiążących je wzajemnie relacji. Bachtin twierdził nie bez słusności, 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”⁵²⁰.

Trzeba tu zaznaczyć, że Bachtin 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 tekstów⁵²¹.

Kategoria intertekstualności – 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 stylistyczno-wypowiedzeniowych) wśród uczestników w procesie komunikacyjnego”⁵²².

Dalsze rozwinięcie Kristewowskiego 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 Derridy⁵²³ czy

⁵¹⁹ Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982.

⁵²⁰ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 481.

⁵²¹ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplewicz i E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 349-418.

⁵²² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. Cyt. za: www.hamlet.filo.pl/kont/intertekst1. Źródło: 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.

⁵²³ Zob. J. Derrida: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Rolanda Barthes'a⁵²⁴ z jednej strony, a z drugiej – w jej antropologicznym aspekcie – np. u Stephena A. Tylera⁵²⁵ oraz Jamesa Clifforda⁵²⁶.

Konstrukcja tożsamościowa jest obszarem szczególnie intensywnego ścierania się intertekstualności. W językowej grze podmiotu ustawicznie zderzają się i zacierają granice między tekstami, a przestrzeń Ja jest permanentnie „podmywana” przez Innego, który z *Zewnątrz* wdiera się doń za pośrednictwem – by użyć sformułowania Mirona Białoszewskiego – polifonicznych „szumów, zlepów, ciągów”⁵²⁷, przetrząsając moją *wewnętrzność*, i burząc tym samym jej stabilność oraz cenzus, a zatem także – tożsamość. W rezultacie jest ona swoistym palimpsestem zawierającym różne topologiczne przestrzenie, rozwibrowana transferem tekstualnych elementów świata zewnętrznego, co sprawia, że *Wnętrze* i *Zewnątrz* przez cały czas wzajemnie się określają i definiują, ale jednocześnie tworzą nowy (dez)integralny porządek.

Hybrydalny twór tożsamości nie posiada statusu osobności i zawieszenia – nie jest raz na zawsze ustanowionym i wyodrębnionym „dziełem” o określonych znaczeniach, lecz hipertekstem ciągle konstruującym i destruującym *signifié*, które podlega grze bezustannych przekształceń. Procesowi temu nieodzownie towarzyszy przemoc pozostawiających *ślad* znaków.

Styczność tę wyraziście unaocznia Jean Starobinski, kiedy pisze, że „Powierzchnia kontaktu między zewnątrzem 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”⁵²⁸.

Projekt tożsamościowy to zatem eksploracja i infiltracja *wnętrza* oraz *zewnątrz* (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

⁵²⁴ Zob. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, t. IV, cz. II, s. 198.

⁵²⁵ Zob. S. Tyler, *Ethnography, Intertextuality, and the End of Description*, „American Journal of Semiotics” 1984, no. 3-4, p. 83-98.

⁵²⁶ Zob. J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, „Comparative Studies in Society and History”, 1981, Vol.23, No.4, p. 539-564.

⁵²⁷ Zob. M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

⁵²⁸ J. Starobinski, *Jak bramy Hadesu jest mi wstretny...*, przeł. M. Ochab, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 105.

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 *Mysł zewnątrz* – „pojawia się bez konkluzji i bez obrazu, bez prawdy i teatru, bez dowodu, bez maski, bez potwierdzenia, wolny od jakiegokolwiek centrum, uwolniony od ojczyzny, (...) jednak ustanawia własną przestrzeń jako zewnątrz, ku któremu, spoza którego mówi”⁵²⁹.

Wykoncypowany w dyskursie *zewnętrza* projekt *wnętrza* staje się – jak sugeruje Gilles Deleuze – „jedynie fałdem zewnątrz”⁵³⁰ czy też – jak proponuje Jonathan Culler – można go postrzegać jako „zawinięte do wewnątrz kieszenie zewnętrżności”⁵³¹. Tak czy owak – Foucault i Derrida dekonstruują i w rezultacie przełamują dualistyczny układ wnętrza i zewnątrz. W przypadku Deleuze’a krytyka ta idzie jeszcze dalej, gdyż – jak zauważa Bogdan Banasiak – „Deleuzjańska nomadyczna maszyna wojenna, kłacze 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/zewnątrz» nie tyle zostaje zakwestionowana czy uchylona, ile zewnątrz ulega ściślemu zrelacjonowaniu, ów fałd zostaje «rozprasowany»”⁵³².

W tej perspektywie „pisanie” projektu tożsamościowego przypomina proces pisania „dzieła” – Barthesowskie *écriture* jako wszechogarniająca, „połyskująca tkanina ulotnych źródeł”⁵³³, *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”⁵³⁴. Poza tym – jak zauważa Umberto Eco w *Nieobecnej strukturze* – chociaż „struktura jest modelem –

⁵²⁹ M. Foucault, *Mysł zewnątrz*, przeł. B. Banasiak, w: idem, *Szaleństwo i literatura*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, s.180.

⁵³⁰ G. Deleuze, *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2004, s. 124.

⁵³¹ 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.

⁵³² B. Banasiak, *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*, „Nowa Krytyka“ VIII 2006, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article24>.

⁵³³ Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 77.

⁵³⁴ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, przeł. J. Gałuszka, [w:] idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1973, s. 26.

ontologicznie rzecz biorąc – *ona nie istnieje. (...) W każdym wypadku Struktura jest nieobecna*⁵³⁵.

Jest paradoksem, że mimo tej semantycznej pustki dla współczesnego podmiotu – jak napisał Michel Houellebecq – „Mapa jest bardziej interesująca od terytorium”⁵³⁶...

4. Kombinatoryka, przygodność i aleatoryka tożsamościowego *bricolage'u*.

Temporalność projektu tożsamościowego jest paralelna z 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”⁵³⁷. Stąd też w sferze czystego przedstawienia tożsamość obrazuje także przygodność języka, który poprzez zastosowane tautologie „Ja” uzmysławia jeszcze bardziej grę śladów i strugi figur.

Projekt tożsamościowy jest zatem – siłą rzeczy – przypadkowy oraz przygodny. Można powiedzieć – posługując się terminem zaczerpniętym z *Myśli nieoswojonej* Claude'a Lévi-Straussa (1962) – iż stanowi on rodzaj antropologicznego *bricolage'u*. U 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”⁵³⁸. Strategia ta – według Lévi-Straussa – to jednocześnie „konstrukcja i destrukcja”⁵³⁹, a więc możemy powiedzieć, że jest to odmiana intertekstu i palimpsestu czy – jak by powiedział autor *Finnegans Wake* – typowa *work in progress*...

⁵³⁵ U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 350.

⁵³⁶ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 70.

⁵³⁷ R. Barthes R, *S/Z*, s. 105.

⁵³⁸ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 39.

⁵³⁹ *Ibidem*, s. 32.

Zmienność uwarunkowań społecznych człowieka, a także tendencja różnych instytucji do odgórnego narzucania rozmaitych standardów tożsamościowych, sprawia, że jednostka musi bezustannie dokonywać strategicznych dla niej 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 kontestować narzucane jej treści kulturowe bądź – co zdarza się nie mniej często – konformistycznie się do nich dostosowywać. Niekiedy w takich sytuacjach strach bądź lęk przed niezrealizowaniem społecznych zobowiązań może prowadzić do ukształtowania się tak zwanego „autorytarne 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”⁵⁴⁰.

Ten rodzaj ucieczki od wolności jest w istocie zafałszowaną afirmacją zafałszowanej tożsamości. To artykulacja kombinatoryki, która przysłoniła tożsamościową przygodność i potencjalną otwartość podmiotu.

5. (Post)cielesna (de)terytorializacja tożsamości w czasach posthumanizmu.

Giorgio Agamben w swojej książce *Homo sacer: suwerenna władza i nagie życie*⁵⁴¹ przedstawia interpretację rzeczywistości kulturowej, jako przestrzeni ścierania się dwóch aspektów życia: biologicznego i politycznego. W ramach tej koncepcji wyodrębnia on pojęcie *homo sacer* – człowieka wykluczonego, którym może być np. imigrant, bezpaństwowiec, uchodźca czy więzień polityczny. Postać ta – według włoskiego filozofa – ma symbolicznie uosabiać wzajemną nieprzystawalność tego, co polityczne i tego, co biologiczne.

Tropieniem antynomii i analizą dualistycznego paradygmatu kultury zajął się Agamben także w pochodzącej z 2002 r. książce *L'aperto. L'uomo e l'animale (Otwarte. Człowiek i zwierzę)*⁵⁴². Dekonstruując w niej ideę tożsamości w zachodniej kulturze, definiuje on semiotyczny mechanizm, który nazywa maszyną antropologiczną humanizmu i który jest

⁵⁴⁰ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, s. 180.

⁵⁴¹ Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

⁵⁴² G. Agamben, *The Open. Man and Animal*, transl. K. Attell, Stanford, California 2004/

odpowiedzialny za binarne tryby wytwarzające granicę między człowiekiem a zwierzęciem, a zatem generującym konstytutywną różnicę pomiędzy człowieczeństwem a animalizmem. Reperkusje tej separacji – szczególnie w przestrzeni mitu – widoczne są w wielu historycznych dyskursach i aktach założycielskich naszej cywilizacji (np. w *Księdze Rodzaju*). To, co jest jednak fundamentalne i znaczące w idei samej „maszyny”, to fakt, iż dzięki niej – jak pisze Agamben – „granica pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem przebiega przede wszystkim wewnątrz samego człowieka”⁵⁴³. Intencjonalnie sprowadza się to zatem do redukcjonistycznego – z dzisiejszego punktu widzenia – postrzegania *humanitas*. Innym skutkiem oddziaływania maszyny antropologicznej były (są) elementarne opozycje występujące w Zachodniej *doksa* i *episteme* – kobieta vs. mężczyzna, człowiek vs. maszyna, swój vs. obcy czy żywy vs. umarły i wiele innych *per analogiam*. Agamben dowodzi, że unaoczniony przezeń wynalazek biowładzy jest w kulturze powiązany z eschatologią i ma charakter opresyjny, gdyż stawia to, co ludzkie (*bios*) nie tylko w opozycji do tego, co naturalne i wegetatywne (*zoe*), ale je wręcz oddziela i wyklucza. Dlatego w konstatacji sugeruje on zawieszenie (czy wręcz dezaktywację) humanizmu, ponieważ postulowana przezeń konstytutywna różnica, jakkolwiek strukturyzowała do tej pory wszelkie humanistyczne narracje, była równocześnie przyczyną wzajemnego splecenia tego, co ludzkie, z tym, co zwierzęce. W nowej sytuacji zatem „Unieruchomienie maszyny antropologicznej (...) nie oznaczałoby więc poszukiwania nowych, bardziej skutecznych i autentycznych połączeń, lecz ukazanie centralnej pustki: zawieszenie zwieszenia, szabat zarówno zwierzęcia, jak i człowieka”⁵⁴⁴.

Ostateczną konsekwencją wspomnianego zerwania jest jednak zgoła nowy typ konsensusu, w którym człowiek (po humanizmie) jest uwolniony od praktykowania polityki i staje wobec końca historii w klasycznym, antropocentrycznym rozumieniu. Na ten aspekt niezależnie od siebie zwrócili uwagę m.in. Alexandre Kojève i Francis Fukuyama. Ten pierwszy – co może budzić zaskoczenie – nie dopatruje się w owym geście wątków apokaliptycznych, ponieważ – jak pisze we *Wstępie do wykładów o Heglu* – „Zniknięcie Człowieka na końcu Historii nie jest (...) jakąś kosmiczną katastrofą: Świat przyrodniczy pozostaje tym, czym jest od całej wieczności. I nie jest to także katastrofa biologiczna: Człowiek pozostaje przy życiu jako zwierzę, które żyje w zgodzie z Przyrodą, czyli Bytem bezpośrednio danym. Tym, co znika, jest Człowiek we właściwym znaczeniu, tzn. Działanie

⁵⁴³ *Ibidem*, s. 79.

⁵⁴⁴ Cytuję za przekładem Pawła Mościckiego [w:] G. Agamben, *Otwarte*, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 138.

negujące to, co bezpośrednio dane, i Błąd, albo w ogóle Podmiot przeciwstawny Przedmiotowi. W rzeczywistości koniec ludzkiego Czasu albo Historii, tzn. ostateczne unicestwienie Człowieka we właściwym znaczeniu, czyli wolnego i historycznego Indywidualium, oznacza całkiem po prostu ustanie Działania w mocnym sensie tego słowa. W praktyce oznacza to zniknięcie wojen i krwawych rewolucji. A także zniknięcie Filozofii; Człowiek nie zmieniający w istotny sposób samego siebie nie ma już powodu do zmieniania zasad (prawdziwych), które leżą u podstawy jego poznania Świata i ziemi. Ale cała reszta może się utrzymywać w nieskończoność: sztuka, miłość, zabawa itd., itd...; krótko mówiąc, wszystko to, co czyni Człowieka szczęśliwym”⁵⁴⁵.

Francis Fukuyama jest daleki od afirmowania „kresu człowieka” i ocenia ten moment dokładnie *a rebours*; zakłada on, że współczesne i przyszłe technologie staną się raczej realnym zagrożeniem dla tego, co arbitralnie rozumie on jako „naturę ludzką”, i że „technika zdolna nas zmienić może mieć złowrogie konsekwencje zarówno dla demokracji liberalnej, jak i dla samej istoty polityki”⁵⁴⁶. W tej mierze wtóruje mu Jürgen Habermas⁵⁴⁷, który proces konwersji podmiotowości na konglomerat ludzkie/nie-ludzkie postrzega w kategoriach eugeniki mogącej naruszyć fundamenty ludzkiego genomu, co oczywiście nie pozostanie bez wpływu na naszą psychę, tożsamość i osobowość.

Jest rzeczą nader wymowną, że prowadzone obecnie badania biomedyczne i biotechnologiczne były poprzedzone refleksją właśnie w dyskursie humanistycznym, który na początku drugiej połowy XX w. obwieszczał nadejście epoki posthumanizmu. Sam termin, co prawda, pojawił się nieco później i został po raz pierwszy użyty podczas wykładu Ihaba Hassana *Prometeusz jako performer: w kierunku posthumanistycznej kultury* (1976), gdzie amerykański krytyk literacki prognozował, iż „Musimy (...) zrozumieć, że ludzka forma – włącznie z ludzkim pragnieniem i jego zewnętrznymi reprezentacjami – może ulegać radykalnej przemianie, a przez to musi podlegać re-wizji. Musimy zarazem zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może właśnie dobiegać końca, bowiem humanizm przeobraża się w coś, co musimy bezradnie nazwać posthumanizmem”⁵⁴⁸.

Jakkolwiek od tamtej pory minęły ledwie cztery dekady, obecnie w kulturowym dyskursie współlegzystuje wiele posthumanistycznych narracji, przy czym nietrudno w ich

⁵⁴⁵ A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś.W. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 454.

⁵⁴⁶ F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 20.

⁵⁴⁷ Zob. J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2003.

⁵⁴⁸ I. Hassan, *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?*, w: M. Benamou, C. Caramello, (eds.): *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison 1977, p. 212.

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”⁵⁴⁹ a jednocześnie opcja ta pozostaje sceptyczna wobec „bezcieleśnego, kolonialnego stosunku do teorii/praktyki obecnych badań biotechnologicznych”⁵⁵⁰.

Postępujący rozwój genetyki, biomedycyny, biocybernetyki i technologii cyfrowych – poza oczywistymi korzyściami płynącymi z ich udogodnień – 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”⁵⁵¹. Mimo wątpliwości i wcale nie nielicznych oponentów tych tendencji, nie brakuje dziś na świecie jej gorących zwolenników, o czym najlepiej świadczy fakt, że w 2001 r. została ogłoszona *Deklaracja Transhumanizmu* przez Światową Organizację Transhumanistyczną. Możemy w niej przeczytać m.in., że „Ludzkość zostanie radykalnie zmieniona przez przyszłe technologie. (...) Transhumanizm głosi prawo do dobrobytu wszelkich istot rozumnych (w postaci sztucznych, ludzkich, zwierzęcych (nie-ludzkich) lub pozaziemskich umysłów) i obejmuje wiele zasad nowoczesnego laickiego humanizmu”⁵⁵².

Ważnym głosem w debacie nad problematyką przyszłości i zadań stojących przed inżynierią genetyczną oraz związanymi z nią konsekwencjami etycznymi czy tożsamościowymi był także esej Petera Sloterdijka pt. *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie* (2008) oraz referat *The Operable Man. On the Ethical State of Gene Technology* wygłoszony przezeń na Uniwersytecie Harvarda. Niemiecki

⁵⁴⁹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 21-22.

⁵⁵⁰ J. Didur, *Re-embodiment Technoscientific Fantasies. Posthumanism, Genetically Modified Foods and the Colonization of Life*, „Cultural Critique” 2003, Winter, no. 53, p. 100, cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit., s. 22.

⁵⁵¹ Zob. E. Graham, *Representations of the Post/human Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Univeristy Press, Manchester 2002, p. 1.

⁵⁵² *Deklaracja Transhumanizmu*, World Transhumanist Association, cyt. za: <http://www.transhumanism.org/index.php/WTA/languages/C50/>.

filozof, wyszedłszy od analizy postawy Zaratustry u Nietzschego i krytyki antybiologizmu Heideggera, w konkluzji stwierdza, że w obecnej chwili głównym priorytetem bankrutującego humanizmu winno być „zdefiniowanie człowieka w obliczu jego biologicznej otwartości i moralnej ambiwalencji”⁵⁵³.

W kontekście prowadzonej refleksji nad rolą zmieniającego się paradygmatu ciała i cielesności trzeba też wspomnieć o koncepcjach Richarda Shustermana postulującego poszukiwanie „prawdziwego człowieczeństwa”, w którym „ciało, umysł i kultura muszą być gruntownie zintegrowane”⁵⁵⁴. Amerykański filozof, jakkolwiek marginalizuje w swoich somaestetycznych poglądach sferę *zoe* i wyraźnie przedkłada *bios*, to jednak w swoim pragmatyzmie reaktywuje i – podobnie jak w buddyzmie zen – eksponuje wielką wartość ludzkiego ciała.

Istotną i brzemienną w skutki zmianę postrzegania ciała i cielesności oraz związanego z nimi procesu konstytuowania się podmiotowości i tożsamości przynosi trzecia fala feminizmu. Postfeminizm bowiem w ich opisie i analizie zawiesza patriarchalny, dualistyczny i konturowy podział na to, co kobiece i męskie, proponując w zamian nową, już post-genderową mapę pojęciową z takimi terminami i metaforami, jak „trzecia płć” (*third gender*) w tekstach Monique Wittig⁵⁵⁵ czy „performatywność płci” (*gender performativity*) u Judith Butler⁵⁵⁶. 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 płć*, 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 płć kulturowa (*gender*) jak i płć biologiczna (*sex*) – według Butler – mają charakter przygodny i kulturowy, bowiem są powiązane z danym kontekstem czasoprzestrzennym. Autorka wskazuje też, że paradygmat ten w gruncie rzeczy jest arbitralny i opresyjny, zwłaszcza w przypadku jednostek, które nie

⁵⁵³ P. Sloterdijk, *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie*, przeł. A. Żychliński, „Przegląd kulturoznawczy”, 2008, nr 1, s. 45.

⁵⁵⁴ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, s. 54, Cyt. za: http://www.fau.edu/humanitieschair/pdf/Shusterman_s_45_60_Polish_Translation_of_Thinking_Through_the_Body.pdf.

⁵⁵⁵ Zob. M. Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston 1992.

⁵⁵⁶ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płć*, op. cit. .

identyfikują się z żadną z określonych płci ze względu na swój biseksualizm, homoseksualizm czy transseksualizm. Alienacja ta wynika z faktu, że nie akceptują one społecznej racjonalizacji płci, gdyż ich przeświadczenia i utożsamienia są zdeterminowane przede wszystkim sferą podświadomości.

Oczywiście – niezależnie od tego – 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 – rzecz jasna – 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”⁵⁵⁷. 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 Braidotti⁵⁵⁸ jak Donna Haraway⁵⁵⁹ w swoich tekstach krytycznych posługują się nagminnie nomenklaturą „cyborga” i „techno-ciała”. Terminologia ta stała się już dzisiaj częścią kultury popularnej. Cyberkultura bowiem – jak zauważa Ryszard Kluszczyński – „jawi się jako proces, poprzez który wypowiada się społeczeństwo informacyjne. (...) wyrasta jako swe go rodzaju przedłużenie (korelat, wytwór) technologicznego kompleksu medialno-elektroniczno-komunikacyjnego – głównego źródła współczesnej cywilizacji”⁵⁶⁰.

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 (neurofizjolog) i Nathana Kline’a (psychiatra), którzy w swoich badaniach naukowych zajmowali się możliwością wygenerowania cyber-organizmów dla potrzeb astronautyki⁵⁶¹. Naturalnie – nie mniej ważne jest też zastosowanie niektórych technologii cybernetycznych w przemyśle protetycznym. Usprawnianie ludzkiego ciała w tej

⁵⁵⁷ Zob. R. Braidotti, *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Polity Press, Oxford 1991, p. 276.

⁵⁵⁸ Zob. R. Braidotti: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, MA Polity, Malden 2002, p. 224.

⁵⁵⁹ Zob. D. Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.

⁵⁶⁰ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 80.

⁵⁶¹ 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.

domenie dotyczy zarówno niwelacji ubytków i włączania implantów, jak i ingerencji na poziomie molekularnym. Jak się okazuje – innowacje te mogą również niejednokrotnie przysłużyć się usprawnieniu i rozszerzeniu możliwości ludzkiego ciała, „powodując – jak dowodzi Elizabeth Grosz – obopólną metamorfozę zmieniającą zarówno suplementowane ciało, jak i obiekt będący jego suplementem”⁵⁶².

Z jednej więc strony – zastosowanie technologii cybernetycznych w różnych sferach życia przynosi dzisiaj bardzo oczekiwane i pragmatyczne efekty, z drugiej zaś – cyborgizacja, rozumiana jako retoryczna i symboliczna aktywność, stawia przed współczesnym człowiekiem fundamentalne egzystencjalne pytania dotyczące statusu granic przebiegających pomiędzy tym, co „ludzkie” i „nie-ludzkie” oraz „żywe” i „martwe”.

Amerykańska biologka i filozofka Donna Haraway, która jest autorką spektakularnego *Manifestu cyborgów* (*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*), opublikowanego w magazynie *Socialist Review* (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”⁵⁶³.

Zwrot ten jest tym bardziej radykalny, że wiąże się z faktem wtargnięcia do naszych organizmów liminalnego życia (organy do transplantacji, komórki macierzyste i inne), których do końca nie zauważamy bądź sobie ich nie uświadamiamy, mimo że stanowią one daleko idące naruszenie naszego świata hierarchii i taksonomii⁵⁶⁴. Tymczasem świat genetyki i biomedycyny już od dawna traktuje nasze ciało „zarówno jako cyfrowe (*software*), jak i materialne (*hardware*)”⁵⁶⁵.

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

⁵⁶² Cyt.za: E. Grosz, *Time Travels, Feminism, Nature, Power*, Durham, London: Duke University Press, 2005, s. 148.

⁵⁶³ D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 53.

⁵⁶⁴ Więcej na ten temat w: S. M. Squier, *Liminal Lives. Imagining the Humane at the Frontiers of Biomedicine*, London, Durham: Duke University Press, 2004.

⁵⁶⁵ M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 78.

otwartą, przyjmuje postać zmiennego procesu. Nowe technologie stają się rozszerzeniami, przedłużeniami ludzkiego ciała i jako takie wpływają na kształt tożsamości. Samo ciało, jego definicja, historia, płeć i substancja także ulegają różnym przetworzeniom, co nie pozostaje bez wpływu na sposób pojmowania tożsamości”⁵⁶⁶.

Warto dodać na końcu, że wszystkie omówione transformacje podmiotowe i tożsamościowe stają się w sposób oczywisty przyczynkiem do postawienia pytań bardziej radykalnych i fundamentalnych. Czy w rezultacie załamania się bądź przekroczenia wszystkich logo- i fallocentrycznych narracji (obecności) oraz otwarcia się człowieka na różnicę jest jeszcze miejsce na podmiot i jego tożsamość? Buddyizm zen odpowiada na to pytanie twierdząco, choć równocześnie zaznacza, że akceptacja ta warunkowana jest samoświadomością podmiotu o iluzoryczności wszelkich figur, że – innymi słowy – jest to Wittgensteinowski cień rzucony przez gramatykę i Baudrillardowskie referencjalne alibi...

⁵⁶⁶ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 75-76.

Część V – Funkcje i strategie artystycznej tożsamości

1. Pomiedzy fikcją a biografią, czyli mitologizacja dyskursu genealogicznego artysty.

Dyskurs genealogiczny w sztuce współczesnej nie ma służyć archeologii ani rekonstrukcji egzystencjalnych wydarzeń. Przytłaczającą większość artystycznych realizacji, które reflektują problematykę (auto)biografii oraz historii, zarówno tej jednostkowej jak i zbiorowej, w istocie 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 rujnącą ciało”⁵⁶⁷, a – co więcej – wiedzy tej próbuje „doszukiwać się w przygodności”⁵⁶⁸.

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 faszystowskiej agresji Niemiec na Europę (jako pilot Luftwaffe walczył m.in. na Krymie, gdzie kierowany przezeń samolot został strącony, a on sam rzekomo uratowany przez Tatarów zimą 1944 r.) sprawił, że traumatyczne wojenne doświadczenia artysty stały się punktem odniesienia dla zrepresentowania i „uleczenia” ciała „napiętnowanego przez historię”. W większości prac zarówno obiektowych, jak i w działaniach performatywnych⁵⁶⁹ 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 artysty⁵⁶⁹, to jednak siła ich narracji czyni tę twórczość jednym z najważniejszych świadectw minionej epoki⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 113, 120.

⁵⁶⁸ M. Foucault, *Czym jest Oświecenie*, w: idem, *Filozofia, historia, polityka*, op. cit., s. 289.

⁵⁶⁹ Zob. M. Rosenthal, *Joseph Beuys: Staging Sculpture*, [w:] *Joseph Beuys. Actions, Vitruines, Environments*, The Menil Collection Houston, with The Tate Publishing, Houston and London 2004, p. 10.

⁵⁷⁰ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 2.6 *Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa*.

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 odwołuje się wprost do tamtych wydarzeń, to jednak najwyraźniej widać w nich echo odreagowywanej traumy. Świadczy o tym m.in. fakt, że dominującą problematyką 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 nawiązującą do średniowiecznych ołtarzyków wotywnych. Istotną częścią jego twórczości są również wydawnictwa książkowe i albumowe. W jednym z nich artysta zawarł 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 tylko na ostatniej fotografii widniała podobizna artysty, podczas gdy pozostałe zdjęcia odnosiły się do innych osób. Zabieg ten dowodzi, iż intencją artysty jest, aby jego prace więcej konotowały a mniej denotowały. W rozmowie ze Stuartem Morganem Boltanski przyznał, że „Jeżeli (...) moja twórczość dotyczy dzieciństwa, to nie dlatego, że interesuje mnie dzieciństwo, ale dlatego, że jest to ta część nas, która najwcześniej umiera. Wszyscy jesteśmy martwymi dziećmi”⁵⁷¹. Z drugiej znów strony – mimo że artysta wielokrotnie podkreślał, iż „Wspomnienia z dzieciństwa są czymś bardzo ważnym, (...) one nas konstruują”⁵⁷², to jednak w jego wydaniu jest to idea służąca remitologizacji, która w dużej mierze jest zilustrowana obcymi biografiami oraz zdjęciami i tworzy rodzaj intersubiektywnego *bricolage'u*.

Tematyka pamięci i tożsamości jest immanentnie wpisana także w twórczość Mirosława Bałki. W tym kontekście symbolicznego wymiaru nabiera jego praca dyplomowa – *Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej* (1985). Jest to rzeźba przedstawiająca chłopca w komunijnym ubraniu, opierającego się o stół, na którym wyściełany 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, co stanowiło rodzaj artykulacji i sprawdzianu z dojrzałości. To kulturowe doświadczenie

⁵⁷¹ *Mały Christian. Wywiad z Christianem Boltanskim*, w: S. Morgan, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1977, s. 167.

⁵⁷² *Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*, Magdalena Dziubińska rozmowa z Christianem Boltanskim, „Zwierciadło” 2011, nr 6, s.13.

posiadało jednocześnie bardzo opresyjny ryt, gdyż – jak wypowiadał się w rozmowie sam artysta – „Podczas dyplomu stawałem, czy wręcz byłem wypychany przed jakąś komisję, która miała zdecydować, 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”⁵⁷³.

W dziełach powstałych później problematyka tożsamości jest realizowana przez Bałkę w 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), gdzie 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 ojca artysty (będącego z zawodu kamieniarzem) lastrykowe nagrobki odnoszące się do tytułów i czasu trwania wszystkich swoich dotychczasowych wystaw indywidualnych.

Tematyka dzieciństwa czy też – jak pisze Marek Wasilewski – „estetyczna kolonizacja przeszłości”⁵⁷⁴ jest częstym motywem rzeźb oraz lejtmotywnym projektów wystawienniczych Piotra Kurki (np. *Psalm*, Sektor I, Katowice, 2004). W centrum i na peryferiach jego imaginarium, które rozpościera się między tym, co realne i nierealne, w barokowym *entourage'u* i minimalistycznym kontekście, artysta mitologizuje problematykę pamięci i równocześnie remitologizuje „obraz” dzieciństwa. Jego potencjalną i domniamaną niewinność przenika jednak groza ostatecznych, niekiedy eschatologicznych doświadczeń.

Rejestrowanie i utrwalanie nietrwałości ludzkiego ciała, które staje się matrycą – jak niegdyś w rzymskiej tradycji masek pośmiertnych – jest dość częstą praktyką w sztuce XX w., ale rzadko nabiera ona takiego autentyzmu, dramatyzmu i ekspresyjności, jak miało to miejsce w pracach Aliny Szapocznikow. Jej seria odlewów pełnej postaci bądź samej twarzy czy torsów, wcześniej swoich, a później także syna Piotra (*Zielnik*, od 1964), była ujmującą i eskapistyczną próbą uobecnienia tego, co wkrótce miało stać się niewidzialne w obliczu narastającej choroby nowotworowej i zbliżającej się śmierci.

W tym kontekście warto wspomnieć też o Rachel Whiteread, która zanim zajęła się realizacją postminimalistycznych odlewów przestrzeni czy przedmiotów codziennego użytku, wykonywała odlewy własnego ciała.

⁵⁷³ *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.

⁵⁷⁴ M. Wasilewski, *Próba do tekstu o twórczości Piotra Kurki*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 147.

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.* (*Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*) (South London Gallery, 1995) odwołała się do 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”⁵⁷⁵.

Pracą nie mniej szokującą i odsłaniającą kulisy intymności było *My bed* (1998) – instalacja zbudowana z łóżka pokrytego wymiętą pościelą oraz porzucanymi parafernaliaми (rajstopy, bielizna, tampony, prezerwatywy, butelka po wódce itp.). Dzieło to niemal natychmiast stało się przedmiotem medialnej debaty na temat dopuszczalnych granic upubliczniania sfery prywatności.

Oczywiście, nie jest to jedyny taki przypadek. Ekstremizm wizualny i antropologiczny jest 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 z przemysłu pornograficznego jako Ciccilina, czy zdjęcia Elke Krystufek, fotografującej „świat po orgii”, w którym austriacka artystka przybierała pozy charakterystyczne dla „Playboya” czy „Hustlera”.

O upowszechnianie pornografii widzialności i narcyzm często posądzany jest również znany japoński fotograf Nobuyoshi Araki. Jakkolwiek artysta ten znany jest przede wszystkim ze swoich prac bazujących na kontaminacji różnych motywów erotycznych, na uwagę zasługują także jego cykle fotograficzne poświęcone rodzinnemu miastu – Tokio, a także niezwykle intymny i poruszający album *Podróż sentymetalna/Podróż zimowa* (1971-1990). Pierwsza część książki zawiera zdjęcia wykonane podczas podróży poślubnej spędzonej z żoną Yōko, natomiast druga składa się z fotografii obrazujących ostatnie dni nieuleczalnie chorej małżonki.

W przeciwieństwie do tak rozumianego weryzmu i realizmu w twórczości Sophie Calle relatywizacja historii indywidualnej i fikcjonalizacja „źródeł” nabiera charakteru totalnego. Mimo że artystka wywodzi się z rodziny o polsko-żydowskich korzeniach, próżno

⁵⁷⁵ Zob. M. Merck, *Bedtime*, w: *The Art of Tracey Emin*, (ed.) M. Merck, Ch. Townsend, London 2000, s. 121.

szukać w jej pracach takich – 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 realizacji i wreszcie czas prezentacji. Projekty 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 spędzała osiem dni w łóżku i co godzinę ich fotografowała.

Sztuka tej artystki jest w dużej mierze artykulacją jej voyeurystycznych i nomadycznych inklinacji, czego dowodzi chociażby projekt *The Shadow* (1981-2001), podczas którego matka – na prośbę artystki – zatrudniła prywatnego detektywa, aby śledził córkę i zdał relację z jej życia. *Nota bene* – niemal w tym samym czasie analogiczny projekt powtórzył polski artysta, Oskar Dawicki (*O*, 2002).

W 1983 r. Calle sama podjęła się śledzenia, tym razem anonimowego i przypadkowego mężczyzny, za którym udała się do Wenecji. Projekt ten, pt. *La Suite Vénitienne*, artystka zaprezentowała w formie fotograficznej relacji popartej sprawozdaniami ze śledztwa w roku 1988. Podobny charakter miały *The Hotel Room(s)* (1981), kiedy Calle zatrudniła się jako sprzątaczką 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 projektach jest bardziej narratorką, w innych znów bohaterką, ale zdarza się – jak w *Douleur exquise* (2003) – gdy obie te role się nakładają. W tym bowiem 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 podobnych opowieści. Projekt ten został później zaprezentowany w formie zdjęć oraz tekstów. 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 Aster, wybitny amerykański pisarz oraz reżyser, zwrócił się do Sophie Calle z zapytaniem, czy może wykorzystać w swojej powieści *Lewiatan* (*Leviathan*, 1992) niektóre rozwiązania narracyjne artystki. Aster uzyskał zgodę i w rezultacie jedna z postaci jego powieści, Maria, jest autorką prac łączących medium fotografii z

tekstem⁵⁷⁶. Co więcej – Calle po opublikowaniu książki na tyle utożsała się z bohaterką Astera, że sama zdecydowała wcielić w „Marię” i wykonała serię fotografii odwołujących się do wątków literackiego pierwowzoru. Niezależnie od tego oboje pracowali nad wspólną książką *Sophie Calle, Double Game*⁵⁷⁷.

Procedura reaktywacji historii (i) pamięci jest strategią dystynktywną dla ponowoczesnej kultury. *Modusem operandi* takich rekonstrukcji jest zazwyczaj pastisz lub nostalgizacja, czego dowodzą dzieła tak wybitne jak film Petera Greenawaya *Pillow Book* (1996), czy powieści – Georges'a Pereca *Życie instrukcja obsługi* (1978) z jednej strony, z drugiej zaś – Joe'ego Brainarda *I remember* (1975). Trzy struktury i trzy 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 Opalki. 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”, stając się też dziś przedmiotem badań nad życiem i twórczością Warhola. Projekt Opalki jest ewidentnie odmienny. Był on próbą konwersji estetyki na filozoficzną antropologię, był implozją malarstwa i usiłowaniem zobrazowania czasu i ludzkiej egzystencji, która zmierza do „mentalnej pustki”⁵⁷⁸...

Sztuka jako ikonografia pamięci zbiorowej nie stanowi jedynie odwzorowywania już zarejestrowanych i zapamiętanych faktów i wydarzeń, gdyż proces samopoznania – za psychoanalizą – sięga poprzez introspekcję niejednokrotnie do treści zapomnianych oraz wypartych. Aspekt ten podkreśla także Starobinski, kiedy 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”⁵⁷⁹.

Proces ten przeziara bądź w sferze czysto wizualnej bądź też odczytujemy go w sferze koncepcyjnej, symbolicznej i kontekstualnej. Może zatem uwidaczniać się w pracach land artu, gdzie znajdujemy archetypiczne figury i struktury nawiązujące do prehistorycznych form

⁵⁷⁶ Por. P. Aster, *Léviathan*, Actes Sud, Paris 1993, s. 84-93.

⁵⁷⁷ Zob. S. Calle, *Sophie Calle, Double Game*, Contributor P. Aster, Violette Editions, London 2007.

⁵⁷⁸ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: *II 3.4 Gry językowe podmiotu w sztuce konceptualnej lat 70*.

⁵⁷⁹ J. Starobinski, *Jak bramy Hadesu jest mi wstretny...*, przeł. M. Ochab, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 96.

i budowli (np. u Richarda Longa czy Michaela Heizera), lub w dionizyjskich rytuałach przejścia w Teatrze Orgii Misteriów Hermanna Nitscha, czy też wreszcie tkwić u języku i samoświadomości artystów. „Moja sztuka – powiedział 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”⁵⁸⁰.

Szewczyk w swojej późnej twórczości odwoływał się również do kultury bizantyjskiej i gotyku, o czym świadczą m.in. różne wersje jego instalacji *Biblioteka – Bazylika* (1984-94). Konstrukcja tej pracy zasadza się na planie klasycznej trójnawowej bazyliki, w której istniało siedem przęseł. Podobnie rzecz się ma z projektem Stanisława Gostomskiego *Oikos* (2004), konotującym greckie pojęcie domu, świątyni i środowiska. Artysta ten opowiada się za wagą i ciągłością uniwersalnych wątków i figur wyobrazeniowych, które multiplikuje jako konstytutywne i rudymentalne matryce.

Ten rodzaj archeologii i wizualizacji tego, co wirtualne (albo mentalne) pozyskuje dzisiaj wiele egzemplifikacji. Wspomniana wcześniej Rachel Whiteread jest także autorką wiedeńskiego monumentu *Holocaust-Mahnmal* (2000)⁵⁸¹ poświęconego pamięci wymordowanych podczas holokaustu Żydów pochodzenia austriackiego. Sama rzeźba nawiązuje koncepcyjnie do idei biblioteki oraz książki, natomiast artystka ukrywa się za minimalistyczną formą i odciska przeszłość w bryle, która jest – jak sugeruje Rosalind Krauss – urzeczywistnieniem, „bezmiejscowości, bezdomności, całkowitej utraty miejsca”⁵⁸².

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. *Ghost* (1990), będąca odlewem zamieszkiwanego przez nią pokoju mieszkalnego. Dyskurs genealogiczny dotyka więc tutaj problematyki tożsamościowej, niekiedy dotyczy on bezpośrednio sytuacji samego podmiotu, innym znów razem ogniskuje się na miejscu lub czasie. Jednak atrybutem jej prac jest fakt, iż walory te artystka niekiedy traktuje komplementarnie. W dziele tym zawarty jest szeroki rejestr emocji i wibracji, jakie towarzyszyły Whiteread w życiu prywatnym. Autobiografia jest więc w tym wypadku nie tyle przeniesionym dosłownie lub przekalkowanym „tekstem”, ale raczej matrycą zmediatyzowaną przez stosowne osadzenie w przestrzeni i dobór

⁵⁸⁰ *Rozmowy o sztuce. Jaromir Jedliński rozmawia z Andrzejem Szewczykiem*, [w:] Andrzej Szewczyk. *Calamum in mente tinquebat*, kat.wyst., Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1996, s. 10.

⁵⁸¹ O pracy Rachel Whiteread zobacz też w: Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, przeł. A. Kunka, R. Muniak, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

⁵⁸² Zob. R. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, w: idem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 278.

zastosowanej materii. Stąd nie jest to dyskurs retrospekcji, ale aktywizacja pamięci jako pewnego typu kontinuum, ponieważ jest to opisanie pamięci, „która – jak zauważa sama artystka – ma swój ciąg dalszy”⁵⁸³.

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, przełamam 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”⁵⁸⁴.

Pokrowce są wizualizacją protokołu migracji i konstruowania jej toposów. Każda ich hipostaza stawała się remitologizacją przestrzeni – czyli terytorializacją „bezdomności” i „tymczasowości”, a zarazem deterytorializacją przestrzeni domu.

Tematyka pamięci kontekstualizowanej wokół toposu domu ma zresztą w sztukach wizualnych rozliczne egzemplifikacje. Do jednej z bardziej poruszających należy zrealizowana w Berlinie praca Boltanskiego *The Missing House* (Grosshamburger Strasse, Berlin 1990), przygotowana do zbiorowej wystawy z okazji zjednoczenia Niemiec. Francuski artysta w oparciu o dane personalne mieszkańców żydowskiej kamienicy, która przestała istnieć w efekcie działań wojennych, zamontował na sąsiadującym budynku 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 dla Boltanskiego niemal immanentnym elementem sensotwórczym jego twórczości. Stąd kontekst ten powtarza się w wielu inwariantnych pracach nawiązujących do problematyki holokaustu. W instalacji *C.E.S. des Lentilleres* (1973) na podświetlonych żarówkami fotografiach pojawiają się portrety gimnazjalistów z

⁵⁸³ R. Whiteread, *British Pavilion XLVII Venice Biennale Catalogue*, rozmowa z Andrea Rose, s. 31, cyt. za: M. Wasilewski, *Nieprzeprowadzona rozmowa z Rachel Whiteread*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 108.

⁵⁸⁴ Zuzanna Janin, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 2000, s. 102.

Dijon, o których sam artysta mówi w wywiadzie, że „wszystkie dzieci z Dijon to święci: zawieszani na ścianie, oświetleni padającym z góry światłem”⁵⁸⁵.

Boltanski, podobnie jak niegdyś Warhol (zanim zaczął portretować sławnych, zamożnych ludzi i przerabiał zdjęcia z wypadków samochodowych, w których ginęły przypadkowe osoby) wykorzystał w swoich projektach twarze anonimowych ludzi, którzy tylko dzięki temu zabiegowi mogli ocaleć w przestrzeni widzialności. Jego wielokrotnie prezentowana instalacja *Archiwum martwych Szwajcarów* (*The Reserve of Dead Swiss*, 1990) to praca, która niewątpliwie w jakiś sposób sakralizowała umarłych samobójców. Artysta – w poprzek katolickiego dyskursu, który dyskryminuje zmarłych odeszłych śmiercią gwałtowną (*mors repentina*⁵⁸⁶) np. nie godząc się na pochówek na tzw. poświęconej ziemi – zwrócił im godność i pokazał ich w perspektywie transcendentnej. W instalacjach tych – można powiedzieć za Gastonem Bachelardem – „Śmierć nakłada maskę na żywą twarz. Śmierć jest maską absolutną”⁵⁸⁷.

Zgołą odmienną optykę prezentują prace artystów, którzy nie doszukują się w przemijaniu uwarunkowań transcendentnych czy metafizycznych, ale przede wszystkim diagnozuje je i ewokują jego świadectwa z perspektywy *stricte* egzystencjalnej, jaką jest m.in. ludzka (ułamna) pamięć. Można tutaj wymienić na przykład instalację Grzegorza Sztwiertni pt. *Ćwiczenia mnemotechniczne* (2005) składającą się z obrazu *1500 kalorii* (*Martwa natura*), posiadającego swą źródłowość w 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 dotyczącą warunków żywieniowych więźniów), czterech *Obrazów naciąganych*, których format zmniejsza się stopniowo oraz zestawu fotografii przedstawiających zaaranżowane wewnątrz galerii. Całość instalacji najwyraźniej jest konstatacją dynamiki i fluktuacji naszej percepcji a jednocześnie refleksją nad względnością pamięci i mechanizmami anamnezy. Praca ta zarazem rodzi pytanie o możliwość aktualizacji i dokumentalizacji przeszłości. Przywołane tu dzieła nie są wszakże ani retrospekcją ani reminiscencją, lecz raczej ewokacją naszego aktualnego, terażniejszego postrzegania historii – w jej zbiorowym jak i indywidualnym wymiarze. W tym też sensie nie są one próbą remitologizacji, ale dzieje się dokładnie na odwrót.

⁵⁸⁵ Mały Christian. Wywiad z Christianem Boltanskim, w: S. Morgan, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1977, s. 166.

⁵⁸⁶ Zob. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

⁵⁸⁷ G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 23.

Podobny 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 ocalałych, jak świadków zbrodni oraz oprawców, a także pokazane są miejsca, w których dokonywano eksterminacji. W jednej z sekwencji filmu reżyser prowadzi rozmowę z Martha 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 płacze. Algebra z kolei jest systemem językowym łatwo przechodzącym do porządku nad błędem. Życie – niekoniecznie. Mirosław Bałka roztrząsa rozdźwięk pomiędzy sztuką zapamiętywania a anty-sztuką zapominania⁵⁸⁸. 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 Jerozolimie⁵⁸⁹).

Ta i wiele innych prac Mirosława Bałki, odwołujących się do problematyki 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

⁵⁸⁸ 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*, Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice, 2010, s. 64-69.

⁵⁸⁹ H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

kilometrów, gdzie najdalszym punktem jest Treblinka. Zauważyłem, że mimo iż jako artysta jestem obecny w świecie, to pewnowina jest ciągle nie odcięta. (...) Mogłem w poprzednim wcieleniu być... strażnikiem w obozie i czuję w sobie jakiś związek z tą sytuacją”⁵⁹⁰.

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 60 tysiącom bośniackich kobiet, które w czasie konfliktu bałkańskiego zostały zgwałcone przez serbskich żołnierzy, a część z nich została bestialsko zamordowana. Na ciałach niektórych spośród kobiet 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”⁵⁹¹.

Praca Jenny Holzer, choć operuje tekstualnymi nośnikami, 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 tematyzuje 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 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 roku. 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

⁵⁹⁰ *Skok wzwyż. Rozmowa z Mirosławem Bałką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 307, 311.

⁵⁹¹ 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>.

rozgrywające się w polu widzenia kamery. „Kino własne” Robakowskiego to zapis indywidualnej narracji i jednocześnie na pozór klasycznej opowieści o przemijającym czasie i przemijających ludziach, to pełna i ciepła i ironii kronika o zmieniającym się świecie i jego podmiocie.

2. Rekonstruowanie i redefiniowanie nomadycznej tożsamości podmiotu – lokacje i dyslokacje „ja”.

Nomadyzm na przestrzeni minionych tysiącleci był jednym z ważniejszych tematów wielkich narracji kreowanych na niemal wszystkich kontynentach. Dzisiaj topos ten nadal pozostaje nie mniej aktywnym ich elementem, jednak funkcjonuje on już na zupełnie innych warunkach. Te ostatnie są nader swobodne i podatne na modyfikacje, często nie obowiązują w nich żaden paradygmat czy zasady operacyjne. Stąd można przyjąć, że nomadyzm 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 kartografii, którą coraz bardziej zdominowuje wymiar mentalny. Jego mobilność przejawia się przede wszystkim na planie sensotwórczym. W rezultacie nie należy już do rzadkości wirtualne przemieszczanie się podmiotu, który 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.

Egzemplifikacją ponowoczesnej myśli nomadycznej jest rosnące zapotrzebowanie na mitologię. Elementem powtórzenia jest dukt, który wiedzie od *mythos* ku *ratio*. Różnica zaś sprawia, że droga ztraca swą linearność oraz historię, wytyczając – jak by powiedział Nietzsche – wieczny powrót albo też zataczając samsaryczne koło⁵⁹².

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 przynależać do różnych, a nawet wewnętrznie sprzecznych miejsc”⁵⁹³.

⁵⁹² Więcej na temat nomadyzmu i etnosu piszę w: R. Lewandowski, *Oszukani przez język*, w: „Fort Sztuki” 2005, nr 2, s. 7.

⁵⁹³ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, przeł. A. Derra, Wydawnictwo Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 17.

Nomadyczna tożsamość znajdowała swoją wizualną reprezentację już przed tysiącami lat, odciskając się w licznych śladach znakotwórczej wędrówki człowieka, czego potwierdzeniem są m.in. rysunki pozostawione w jaskini Chauveta, w Altamirze, Lascaux czy w Zachodniej Australii, a także znajdujące się na całym świecie budowle megalityczne (dolmeny, menhiry, kromlechy).

Per analogiam w sztuce XX w. motyw wędrówki i przemieszczania – na nieco podobnych zasadach – uobecnia się na przykład w tak zwanych „miejscach oznakowanych” (*marked sites*)⁵⁹⁴ Richarda Longa. Z reguły były to ślady, powidoki 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 w takich projektach, jak *Sześciodniowa wędrówka po drogach, drózkach 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 bowiem jest reprezentowany przez odwołanie się do kultur megalitycznych menhirów.

Podobny typ doświadczenia (pre)historii oraz (pra)miejsca, które zostają skonfrontowane przestrzenią *tu i teraz* spotkać możemy w twórczości Sławomira Brzoski. Jego projekt *Rok Wędrującego Życia* (2007-08) był z założenia globalną wędrówką, która zaczęła się od Ameryki Południowej i objęła także Oceanię, Australię, Azję i Afrykę. Artysta odwiedził 35 krajów, pokonując ponad 100 000 kilometrów.

Przemieszczanie się jako sposób życia, ale również jako artystyczna strategia, stało się *modus 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 aktywności performerskiej podczas wielu podróży po Europie oraz USA, przemieszczając się starym Citroenem z wyklejonym na przedniej szybie

⁵⁹⁴ Autorką tego terminu jest Rosalind Krauss, która posłużyła się nim dla zidentyfikowania m.in. 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, p. 41.

napisem: *art is easy*, artyści ci preferowali sztukę, która była ofensywnym i bezkompromisowym wyrażeniem relacji tak wobec nich samych, jak i otaczającej ich rzeczywistości. W manifestie wywieszonym na ich mikrobusie można było przeczytać: „Żadnego stałego miejsca zamieszkania, ciągły ruch, bezpośredni kontakt, lokalne relacje, samoselekcja, przekraczanie ograniczeń, podejmowanie ryzyka, przepływ energii, żadnych prób, żadnych założeń z góry celów, żadnych powtórzeń”⁵⁹⁵.

W zainicjowanym przez nich cyklu performansów *Relation Work* (od 1976 r.) 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 egzemplifikacją 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 uwieńczyć to 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 zwieńczeniem ich związku i zakończeniem 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. Miejsce zejścia stało się miejscem 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” i – mówiąc najkrócej – był on wyrazem racjonalnej „utopii”. Z jednej bowiem strony wiązał się z działaniami typu performans oraz towarzyszącymi im wystawami w ośmiu miastach (Berlinie, Krakowie, Budapeszcie, Genewie, Marsylii, Barcelonie, Walencji i Aranda de Duero), z drugiej znów – przyświecało mu powołanie do życia

⁵⁹⁵ M. Abramović, Ulay, *Relation Work and Detour*, Amsterdam 1980, cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy*, s. 40.

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 i reprodukuje idee oraz ich instrumenty, tutaj zyskała 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 organizacją quasi-państwową, nie wpisują się w klasyczny dyskurs demokracji i nie są też związane z jakąkolwiek opcją bądź organizacją polityczną. Jakkolwiek „kroczenie – jak sugerowali Deleuze i Guattari – nie jest wcale tym samym, co reprodukcja”⁵⁹⁶, 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 i wkleić swoje zdjęcie. W dalszej kolejności wszystkie aplikacje trafiały do Quebecu, który stał się niepisaną stolicą *Terytoriów*. Tam bowiem wydawano paszporty i odsyłało je do punktów konsularnych, które zajmowały się ich dystrybucją.

Manewry Nomadów można odczytywać jako gest antyinstytucjonalny, ponieważ bez wątpienia była to próba wyjścia ze sztuką w otwartą przestrzeń – zarówno tę publiczną, jak i tę wolną od sztywnych struktur dialektycznego myślenia. Jednak – poza aspektem gry prowadzonej z przestrzenią widzialności i wiążącego ją dyskursu władzy – manewry były ważnym, właściwie nieustającym gestem odnawiania „przymierza” z czasem i przestrzenią, rozumianymi archetypalnie i genealogicznie. Bo przecież rytualizacja działań odwołuje się tu w prostej linii do wolności i „magii”, jakie niesie z sobą artystyczny gest⁵⁹⁷, zaś „artystyczne przedstawienie jest w swej istocie manifestacją wolnego ciała przemieszczającego się w przestrzeni”⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s.245.

⁵⁹⁷ O działalności kolektywu Le Lieu piszę więcej w tekście: R. Lewandowski, *Włóczęstwo gromad i manewry ciała*, w: „Fort Sztuki” 2005, nr 2, s. 2.

⁵⁹⁸ Collectif Inter/Le Lieu, *Manoeuvre Nomade. A Terra Usque Ad Terram*. Quebec 1994.

Osobnym kompleksem antropologicznym w obrębie problematyki nomadyzmu jest status i kondycja imigranta jako obcego, który w nowych strukturach społecznych narażony jest na alienację i traktowany 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, że polaryzacja hamuje proces indywidualizacji tych, co się w «drugim narodzie» znaleźli: odmówiono im środków samodzielnego budowania tożsamości»⁵⁹⁹.

Krzysztof Wodiczko, polski artysta od wielu lat tworzący w Stanach Zjednoczonych, które są etnicznym konglomeratem i transkulturowym melanżem, w swoich projektach wychodzi naprzeciw napięciom, jakie rodzi poczucie wykluczenia. Jego prezentowane m.in. w Nowym Jorku, Sztokholmie, Barcelonie, Warszawie, Marsylii i Paryżu *Laski tulacza* (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”⁶⁰⁰.

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

⁵⁹⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 67.

⁶⁰⁰ *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 230.

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).

Podobne spektrum tematyczne jest reprezentatywne także dla albańskiego artysty Adriana Paciego, który zaliczany do tzw. pokolenia transformacji, od wielu lat mieszka i tworzy we Włoszech. W jego pracach – np. w *Albańskich opowieściach* (1997) czy w *Centrum stałej tymczasowości* (2007) – migracja, alienacja, nostalgia stają się dystynktywnymi elementami poczucia wykorzenia.

Artur Tajber również działa w obrębie topo/grafii, 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, lecz 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 się w ramach projektu *WALK'MAN*, inaczej ‘chodzi się’ po mieście a jeszcze inaczej w przestrzeni otwartej. Mentalna i fizyczna aktywność jest sprzęgnięta z symboliką i ogólnie – semiotycznością przestrzeni. Aglomeracja – a zatem jej architektoniczny, 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 artysta, twórca neoizmu, muzyk, poeta, 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 nieznanne obszary, odkrywanie, porzucanie

rzeczy oswojonych, poszukiwanie nowych perspektyw – zawsze było rzeczą niezbędną. To filozoficzne podejście do życia”⁶⁰¹.

Stan płynności i fluktuacji jest ważny dla Alastaira MacLennana (performera, profesora Uniwersytetu Ulster w Belfaście, członka Black Market International). „Specyfika mojej pracy artystycznej – pisze on – opiera się na przekonaniu, że nic nie pozostaje niezmiennie w izolacji, czy też w odróżnieniu od innych rzeczy. Wszystko i wszędzie jest zmienne. Zmienność jest podstawą mojej twórczości”⁶⁰².

Z kolei dla fińskiego artysty Roi Vaara przemieszczanie jest nie tylko korzystne, ale w praktyce artystycznej stwarza dlań „poczucie kontynuacji”⁶⁰³. W podobnym tonie wypowiada się Tzu-chi Yeh Rebecca (chińska, zamieszkała w Tainan na Tajwanie, artystka performerka) – gdy podkreśla, że „intelektualna mobilność niekoniecznie prowadzi do fizycznej mobilności. Ale fizyczna mobilność zazwyczaj prowadzi do mobilności intelektualnej”⁶⁰⁴. 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”⁶⁰⁵.

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”⁶⁰⁶.

Labilność zajmowanych terytoriów i permanentna dyslokacja „ja” sprawia, że powstające „mapy” tożsamościowe są 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”.⁶⁰⁷ 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

⁶⁰¹ *Ankieta*, „Fort Sztuki” 2005, nr 2, s. 35.

⁶⁰² *Ibidem*, s. 35.

⁶⁰³ *Ibidem*, s. 35.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, s. 37.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, s. 36.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, s. 36.

⁶⁰⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, t. 2, du *Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980, s. 471.

odsłoni się nieobecność pewnych wyznaczników siebie i uprawomocnionego zakorzenienia”⁶⁰⁸.

3. *Atopos* – brak umiejscowienia i „znikająca” figura podmiotu.

Konstituowanie refleksyjnego projektu tożsamości zawsze opiera się na interpretacji obrazów zdarzeń, w rezultacie czego jednostka na poziomie świadomości nie doświadcza w pełni *tu i teraz*, ale przede wszystkim analizuje i nazywa przeszłość oraz przyszłość. Co więcej – świat ponowoczesności jeszcze bardziej zapośredniczył podmiotowość i oddalił ją od rzeczywistości. Jej (nie)osadzenie i (nie)zakotwiczenie w miejscu jest bowiem także konsekwencją uruchomienia społecznych mechanizmów wykorzeniających z jednej strony, z drugiej zaś – z coraz bardziej uprzestrzennionego wymiaru działalności ludzkiej⁶⁰⁹.

Brak stałego i punktowego umiejscowienia podmiotu, a w niektórych przypadkach – wręcz jego nieobecność, są motywowane również dyslokacją i delokalizacją tego, co realne i materialne, gdyż – w wyniku oddziaływania technologii telekomunikacyjnych i anektowania przestrzeni widzialności przez sferę teleobecności – znikają one z pola widzenia, i będąc jedynie zapośredniczone, stają się kolejnym odbiciem i znikającym obrazem „miejsca”. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, gdy podmiot wymyka się i miejscu i klasyfikacji. Jest *atopos* – czyli figurą podmiotu, jakiej niegdyś użył Platon w kontekście Sokratesa, pisząc o ‘kims’, kto nie potrafi sobie znaleźć własnego miejsca. Ale *atopia* – a figury *atopiczne* w szczególności – to również, jak wnioskował Barthes⁶¹⁰, bunt przeciwko wszelkim ideologiom zawłaszczającym podmiot i miejsce.

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 za francuskim autorem, dwie przeciwstawne formy portretowania – narcystyczną i dekompozycyjną. Bataille doszukiwał się ich już w malarstwie prehistorycznym, gdzie najczęściej człowiek był przedstawiany jedynie jako abstrakcyjny znak bądź jako figura podlegająca okaleczeniu, negacji czy zamazaniu. Krauss⁶¹¹ ponownie podnosi ten aspekt, zwracając uwagę na rangę „odmowy przedstawienia”.

⁶⁰⁸ A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, s. 102.

⁶⁰⁹ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 199.

⁶¹⁰ Por. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bińczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 79 i nn.

⁶¹¹ Por. R. Krauss, *Antivisions*, w: *October*, no. 36, Spring 1996, p. 149. Por. G. Bataille, *Rotten Sun, Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh*, (1930) w: G. Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985, p. 61

Ten ostatni aspekt jest widoczny szczególnie wyraziście w cyklu autoportretowych prac Arnulfa Rainera *Face Farces*, które powstały 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”⁶¹². 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 tym bezpośrednio wiąże – samej sztuki. Siłą rzeczy – impas referencji i podmiotowości stał się zatem jednym z wiodących lejtmotywów sztuki XX i XXI w. Znaczące w tej mierze było najpierw wystąpienie Marcela Duchampa i jego inkorporacja *ready-made*, a także późniejsze wieloletnie milczenie artysty, który po II wojnie światowej zrealizował jedynie kilka dzieł. Z drugiej znów strony – proces dekonstruowania bądź znikania sztuki najprawdopodobniej rozpoczął się już dużo wcześniej. „Możliwość zniknięcia sztuki – twierdzi Paul Virilio – 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”⁶¹³.

Tak czy owak – zaistniały w ramach drugiej awangardy proces tautologizacji i konceptualizacji dzieła – szczególnie akcentowany w abstrakcji pomalarskiej, minimalizmie i

⁶¹² 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.

⁶¹³ *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.

sztuce pojęciowej – artykułuje wyczerpanie się klasycznej, egzystencjalnie uzasadnianej podmiotowości jej Autora.

Robert Morris, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli i teoretyków minimalizmu, odrzucał wyjątkowość tak obiektu jak i jego autora, dowodząc konieczności zaniechania – jak pisał – „transcendencji, wartości duchowych, heroicznej skali, decyzji powziętych w cierpieniu, historyzujących narracji, wartościowych artefaktów, inteligentnej struktury, interesującego doświadczenia wizualnego”⁶¹⁴. Innym znamienym 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”.

W tym samym roku 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 późniejszej wypowiedzi 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”⁶¹⁵.

Nieobecność (podmiotu) artysty charakteryzuje z definicji większość „wystąpień” artystów związanych z mail artem, których aktywność w tej mierze ograniczała się do wymiany korespondencji. Prowokacyjnymi i zabawnymi próbami złamania tej uprzedmiotowionej dykcji były telegramy Japończyka Om Kawary z niezmiennym 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*). Praktyka znikania jest również częścią strategii czeskiego artysty, Martina Zet, który w ramach projektu *Saluto Romano* (2005) wtapiał się w krajobraz natury bądź aglomeracji (w Europie, Azji, Ameryce), podobnie jak wcześniej czyniła to w Meksyku Ana

⁶¹⁴ R. Morris, *Three Folds in the Fabric*, w: idem, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995, s. 263, cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 153.

⁶¹⁵ W. Borowski, *Pole Gry*, kat. wyst., Galeria Współczesna, Warszawa 1972, s. 7.

Mendieta, która w dokamerowych performansach – niczym kameleon – stapiała się z ziemią, błotem i porosłą je florą (*Untitled*, Silueta Series, 1973-77).

Jeszcze inny rodzaj porzucenia antropocentrycznie (ale też technologicznie) interpretowanej podmiotowości zakładał przyjęty przez Roberta Smithsona punkt widzenia, który definiował on jako „oceaniczny, nieróżnicujący stan umysłu”. W jego zamieszczonym w amerykańskim „Artforum” (1968) tekście pt. *Sedymentacja umysłu: projekty ziemne* (*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*)⁶¹⁶ artysta ten postulował akceptację śmierci, rozpadu i nietrwałości jako naturalnej procesualności mikro- i makrokosmosu, w których zawieszono zostają dualistyczne struktury i granice przebiegające pomiędzy „ja” i „nie-ja”. Perspektywa ta – podobnie jak w buddyzmie zen – miała według Smithsona otwierać świadomość na nieświadomość, wewnątrz na zewnątrz. Ponieważ artysta kładł nacisk na naturalną geo-logiczną (i geo-centryczną) sferę, stanowisko to było wyraźnym przekroczeniem perspektywy antropocentrycznej i oscyloowało ku post- czy transhumanizmowi. Jednocześnie trzeba przypomnieć, że podobne wątki dyskursywne pojawiały się w tekstach i wystąpieniach Josepha Beuysa.

Jednym z bardziej spektakularnych przykładów znikania podmiotu i tożsamości w sztuce końca XX w. jest powstały w 1994 r. film Dereka Jarmana (1942-1994) 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 dostrzegł przed śmiercią reżyser. Z drugiej strony – znamieny jest fakt, że kolor ten, który – według Jarmana i podobnie jak niegdyś u Yvesa Kleina – ma symbolizować „kosmiczne siły życia” i jednocześnie „przekracza ponurą geografie ludzkich ograniczeń”⁶¹⁷ – to właśnie błękit – w kulturze symbolizujący duchowy aspekt istnienia, a w tym egzystencjalnym przypadku konotuje też śmierć podmiotu, artysty, sztuki...

⁶¹⁶ Por. R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, [w:] *Robert Smithson, the Collected Writings*, ed. Jack Flam, Los Angeles (California) / London 1996, p. 108.

⁶¹⁷ Cytat z filmu: *Blue*, reż. D. Jarman, 1993.

4. Dynamika trajektorii tożsamości – pomiędzy naturą a kulturą.

Współczesna biologia określa pokrótce pojęcie biosfery jako strefę ziemskiego globu zamieszkiwaną przez wszystkie żywe organizmy. I chociaż obejmuje ona całą sieć powiązań występujących w systemie ekologicznym – w łądach, wodzie i powietrzu – nie bez znaczenia dla funkcjonowania ekosfery pozostają też relacje przebiegające w skali mikro pomiędzy organizmami, w ich otoczeniu oraz w nich samych.

Jest rzeczą dalece znamioną, iż analiza oddziaływania czynników psychosomatycznych w przytłaczającej mierze ukierunkowana jest na człowieka, co z jednej strony wynika z antropocentrycznych inklinacji badaczy, z drugiej zaś – jest bez wątpienia zdeterminowana ograniczeniami istniejącej wiedzy, jak i pozostającymi w naszej dyspozycji narzędziami. Dlatego też – niezależnie od prowadzonych w tej materii badań naukowych – interesujące egzemplifikacje ścierania się i przeplatania tego, co psychiczne i somatyczne, przynoszą propozycje badawcze zawarte w obrębie dyskursu psychoanalizy, ekofeminizmu czy posthumanizmu.

W kontekście badań prowadzonych nad etiologią współczesnej sztuki, teatru, filmu bądź literatury atrakcyjne poznawczo wydają się być rozwiązania proponowane przez psychoanalizę Julii Kristevej, która 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 stąd napięciu ujawnia się możliwość wypracowania określonego kodu kulturowego oraz szeregu konwencji, jakimi właśnie posługują się sztuki wizualne 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 dostrzeża 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 sensualność⁶¹⁸.

Opisana wyżej akcesja przestrzeni semiotycznej i symbolicznej w człowieku ulega dziś jednak stopniowej redefinicji, transformacji i rekontekstualizacji za sprawą nowych technologii i mediów, które coraz mocniej ingerują w naturę, a tym samym także w jednostkę. 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 modelowy⁶¹⁹.

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, który formułuje i artykułuje 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 chociażby powieść *Pielgrzym nad Tinker Creek* (1974) 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 (1947-2010), który wyodrębniał w pejzażu niektóre motywy figuralne (np. drogi, wzgórza, wąwozy) i następnie umieszczał je w obrazie poza przestrzennym kontekstem, niekiedy wręcz zbliżając się do abstrakcji. Podobnie dzieje się w twórczości malarskiej Leona Tarasewicza, który – szczególnie w ósmej i dziewiątej dekadzie XX wieku – jak pisze Anda Rottenberg – „zafrapowany był możliwościami odświeżenia formuły 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

⁶¹⁸ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, s. 137.

⁶¹⁹ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 95-96.

wznieść się ponad okazjonalne gesty w poszukiwaniu wartości uniwersalnych i obronić malarstwo. Wcześniej też zaczął wykraczać poza tradycyjnie rozumiane ramy obrazu”⁶²⁰. Należy tu dodać, iż chociaż malarstwo Tarasewicza nie operuje anegdotą i w sferze przedstawieniowej kwalifikuje się jako abstrakcja, strategia tego artysty stoi w przeciwieństwie do chociażby Stefana Gierowskiego, którego abstrakcja ma charakter „autonomiczny”.

Ewokacja toposów reprezentujących naturę w kulturze nowożytnej była – w swojej zdecydowanej większości – obarczona antropocentryczną optyką, uwarunkowaną relacją podmiot – przedmiot, a zatem *de facto* reifikującą faunę oraz florę, mimo że natura nie jest przecież dziełem człowieka i w jej obrębie – zauważa Donna Haraway – „nie wszyscy aktorzy są nami”⁶²¹. To nie przeszkodziło jednak, aby proces konstytuowania się człowieczeństwa i 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 sankcjonującego zwrotu i konkluduje, że „człowiek powstał jako istota zdolna ujarzmić lub udomowić zwierzę”⁶²².

Uzurpacja ta stała się tematem wielu przedsięwzięć i artystycznych dzieł. W twórczości Josepha Beuysa motywy zachwianego ekosystemu i „powrotu do natury” oraz identyfikowanie się ze światem zwierząt występują niezwykle często, żeby tylko przypomnieć takie sztandarowe performanse, jak *Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie* (1974) oraz *Jak wyjaśnić obrazy martwemu zającowi* (1965)⁶²³. Problematyka ta pojawia się także w niektórych instalacyjnych lub rzeźbiarskich realizacjach japońskiej artystki, Yoko Ono. Jej wykonana w brązie rzeźba pt. *Endangered Species* (1992) przedstawia wyalienowanych ludzi w towarzystwie psa, którzy siedzą na ławce i ze zrezygnowaniem patrzą przed siebie (w niepewną przyszłość?).

Obowiązujący przez stulecia dialektyczny paradygmat, który akcentował wzajemną konfrontacyjność natury i kultury, legł u podstaw 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

⁶²⁰ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005, s. 312.

⁶²¹ D. Haraway, *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, w: idem, *The Haraway Reader*, Routledge, 2004, s. 105.

⁶²² J. Derrida, *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie*, Z.J. Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski, „Przegląd Filozoficzny” 1998, t. VII, nr 1 (25), s. 9.

⁶²³ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 2.6 *Szamanizm, transcendencja i mitologia Josepha Beuysa*.

relacje między nimi są dużo bardziej złożone, niż to implikuje binarny podział⁶²⁴. W rezultacie taki 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”⁶²⁵.

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 2005 r. oraz w *Grizzly Man* (2005) dokumencie Wernera Herzoga. Obydwa te obrazy prezentują historie bohaterów, którzy chcieli przekroczyć granicę oddzielającą człowieka od zwierzęcia i w obydwu przypadkach były to zakończone klęską transgresje. Film Herzoga opowiada o losach słynnego obrońcy zwierząt, Timothy'ego Treadwella, który – chociaż był znakomitym znawcą i pasjonatem niedźwiedzi, wśród których przebywał przez 13 lat – wraz ze swoją przyjaciółką został przez nie rozszarpany. Dokument ten stanowił kontaminację odnalezionych dzienników wideo Treadwella, wypowiedzi jego bliskich oraz znajomych, a także krytycznych komentarzy samego Herzoga.

Interesującym przykładem prób dotarcia do wspólnych źródeł języka były doświadczenia austriackiego artysty Arnulfa Rainera, który żywił przeświadczenie, iż w dalekiej przeszłości to właśnie język ciała zainicjował pierwsze słowo ludzkiego gatunku. Rainer, poszukując paraleli wśród zwierząt i uznając, iż szympansy wykazują się sporą ekspresyjnością dzięki rozwiniętej gestualności, w 1979 r. przeprowadził performans *Parallelaktion* (*Akcja paralelna*), podczas którego malował razem z szympansem. Działanie to było konsekwencją jego własnych wcześniejszych poszukiwań w domenie niezwykle 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., i które stopniowo docierały do Polski, także w naszym kraju zaznaczyło się zainteresowanie naturą i ekosystemem świata. Ślady tych inklinacji widać zarówno w sztuce konceptualnej – np. w cyklach fotograficznych Zbigniewa Dłubaka (*Krajobrazy*, 1950 – 1962; *Ocean*, 1973) i Zygmunta Rytki (*Ciągłość nieskończoności*, 1983) – jak i w działaniach performerskich. W tym ostatnim kontekście należy przede wszystkim wymienić Teresę Murak, której zdecydowana większość działań

⁶²⁴ E. Grosz, *Time Travels, Feminism, Nature, Power*, Durham, London: Duke University Press, 2005, s. 46, cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 64.

⁶²⁵ *Ibidem*, s. 50.

akcyjnych opiera się na praktykowaniu sztuki w oparciu o materię organiczną. Do jej bardziej znanych performansów należy *Procesja* (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 doświadczeniu procesów rośnięcia, pęcznienia, kiełkowania”⁶²⁶.

To, co wydaje się kluczowe w tego typu strategiach, to fakt, iż artyści częstokroć bardziej intuicyjnie niż konceptualnie, 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.

Artikulację tej stanowiska możemy odnaleźć w „rzeźbie społecznej” Josepha Beuysa, zatytułowanej *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, iż przy każdym z zasadzonych drzew spocznie bazyliowy kamień, który będzie pełnił funkcję „strażnika”, a także zachęcać osoby postronne, by zostały „chrzestnymi” drzewa. Ostatecznie posadzono ich 16 gatunków, jednak sam artysta nie dożył tej chwili i ostatnie drzewo posadził jego syn, Wenzel, 12 czerwca 1987 r. (nieopodal pierwszego z drzew).

Przełom XX i XXI w. zaczyna charakteryzować się już inną optyką i strategią, której istotą jest symulacja. I mimo że medialny sukces filmowej trylogii *Matrix* Andy’ego i Lany Wachowskich (1999-2003) wydawał się wskazywać, że sztukę zdominuje wygenerowana cyfrowo wirtualność, nie mniejszą popularnością cieszą się nadal projekty nie wykorzystujące zdobyczy nowych technologii, o czym 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

⁶²⁶ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 53.

koryto rzeki w skali 1:1, i tym samym – siłą imitacji i artystycznej gry – podważył czy wręcz odwrócił relację natura – kultura.

Te i podobne realizacje – nawet jeśli są tylko reperkusją i artykulacją trików czy kamuflaży – wskazują na istotną zmianę 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, iż „po śmierci Boga i śmierci człowieka najwyższy czas, żeby natura także wyzionęła ducha”⁶²⁷. Rzecz oczywista – Latour dekonstruuje tutaj niegdysiejszy system, który zakładał istnienie struktury opartej na prawie (porządku) naturalnym. 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”⁶²⁸. 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 niektóre prace takich artystów, jak Damien Hirst czy Katarzyna Kozyra, kwalifikują się do binarnego i opresyjnego modelu (kultura *vs.* natura) i w ich praktyce sztuka najwyraźniej instrumentalnie rozgrywa pole zaistniałego konfliktu.

Trzeba tu wymienić przede wszystkim prace Hirsta z cyklu *Natural History* (zapoczątkowanego w 1991 r.), składające się m.in. z wypreparowanych zwierząt (rekin, krowa, owca), które są zanurzone w formalinie i spoczywają w szklanych gablotach. Najbardziej rozpoznawalną pracą tego cyklu jest *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), w której Hirst zaprezentował 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 na świeżo wymalowanych monochromatycznych obrazach.

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

⁶²⁷ B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 50.

⁶²⁸ *Ibidem*, s. 49.

tym sensie jest to genialne. Na cześć reinkarnacji”... Na marginesie należy dodać, iż niemal identyczną pracę zrealizował dwa lata później Maurizio Cattelan – *Love Saves Life*, 1995 – który w swoim dziele zastąpił konia osłem... Jak zatem widać – co trafnie podsumowuje Dorota Łagodźka – „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)”⁶²⁹.

Schyłek XX w. to również rosnąca popularność sztuki, która zaczyna penetrować świat współczesnej nauki, stwarzającej możliwości ingerowania w naturę i modyfikowania organizmów na poziomie komórkowym oraz organicznym, co z kolei stwarza potrzebę ponownego stawania pytań o ludzką i nie-ludzką tożsamość. „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”⁶³⁰. Na tym też obszarze pojawia się coraz więcej prac, do powstania których wykorzystuje się narzędzia, jakimi służy dziś biotechnologia oraz inżynieria genetyczna.

Na uwagę zasługuje fotograficzny cykl prac Helen Chadwick pt. *Unnatural Selection* (1996). W takich pracach jak *Nebula* czy *Monstrance*, wykorzystując medyczną dokumentację fotograficzną preembrionów oraz embrionów, angielska artystka stworzyła „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 materialistyczne ograniczenia” i „powracają do „koncepcji człowieka jako jednej z wielu części większej całościowej sieci”⁶³¹.

Z kolei metodą klonowania posłużyła się Natalia Jeremijenko, która w ramach instalacji *One Tree* (2000) tysiącrotnie sklonowała czarny orzech, by następnie rozsadzić jego klony w przestrzeni miasta San Francisco.

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 do transferu materiałów genetycznych z jednego gatunku do drugiego. Najbardziej rozpoznawalną pracą Kaca jest instalacja *Genesis* (1999), której kluczowym elementem jest „syntetyczny gen stworzony

⁶²⁹ D. Łagodźka, *Paradoksy wolności*, w: <http://www.obieg.pl/artmix/16533>].

⁶³⁰ M. Kurzac, *Sztuka genetyczna*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s.74.

⁶³¹ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, s. 64.

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 pracy⁶³².

W kontekście problematyki i strategii tożsamościowych niezwykle intrygująca jest praca Kevina Clarke'a pt. *Portret Jamesa D. Watsona* (1998-1999), która skonstruowana jest z wielkich, trójwymiarowych modeli DNA i przypisanych im paneli fotograficznych z zobrazowaną na nich sekwencją DNA, pochodzącą od genomu Watsona (współautora i współodkrywcę modelu DNA). W powstałych tą metodą portretach podmiotowość oraz tożsamość zdeterminowane są językiem genetycznego kodu. Analogiczne zagadnienia 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) skonstruowany 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 też istotną częścią dyskursu humanistycznego końca XX w., czemu dali wyraz m.in. Gilles Deleuze i Félix Guattari. Autorzy ci w swojej książce *Kafka: Toward a Theory of Minor Literature* (1986)⁶³³, wychodząc od analizy opowiadania Franza Kafki *Przemiana* (1912), dokonali teoretycznej wolty i najwyraźniej zaanektowali do własnego dyskursu dokonania oraz odkrycia 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”⁶³⁴.

Na płaszczyźnie artystycznej tezy te ilustrują działania akcyjne rosyjskiego performerera, Olega Kulika, który niejednokrotnie wcielał się w postacie psa, byka, ptaka czy ryby. W swoim rozbudowanym projekcie *Zoofrenia* (2000) artysta podjął się pokazania

⁶³² *Ibidem*, s. 80-81.

⁶³³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Toward a Theory of Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

⁶³⁴ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002, p. 136, za: A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s. 15.

zwierzęcia jako „alter-ego istoty ludzkiej”, co zresztą było reperkusją przekonania 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 – *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, Félix Guattariego czy Donny Haraway – tworzą zupełnie nowy i niemal rewolucyjny koncept antropologiczny. W istocie jest to bowiem – jak pisze Agata Araszkiewicz – „radykałna wersja anty-antropocentryzmu”, akcentująca „rozbitcie 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”⁶³⁵.

Na koniec warto zaznaczyć, iż dekonstrukcja klasycznego podmiotu z jednej strony, zaś podważenie antropocentryzmu z drugiej – nie jest niczym nowym. W klasycznej „filozofii” buddyzmu zen już przed ponad tysiącem lat spotykamy typ nauczania, który podważając konturowo postrzeganą tożsamość, dowodzi jej iluzoryczności i postuluje zrównanie oraz upodmiotowienie wszystkich żywych istot...

5. Ciało jako Inny (tekst) w konstruowaniu podmiotowości.

Problematyka ciała i cielesności jest zapewne najstarszym, immanentnie z człowiekiem związanym i permanentnie redefiniowanym, tekstem kulturowym. I mimo, że ciało jest instancją doraźną i efemeryczną, przez tysiąclecia „było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”⁶³⁶. Jednak jego spętanie i dyscyplinowanie, na jakie zwracają uwagę Barthes czy Foucault, nie przekreśla tkwiącego w nim potencjału, który co rusz zwraca człowieka 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

⁶³⁵ A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s. 15.

⁶³⁶ 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.

sprzeciwia się prawu przyzwoitości. Ciało jest wrogiem ludzi spętanych chrześcijańskim nakazem”⁶³⁷.

Nietrudno się domyślić, że opinia autora *Erotyzmu* była podyktowana faktem, iż 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 naruszenie tabu. Taki ogląd sfery cielesności był reperkusją średniowiecznego postrzegania ciała jako rezerwuaru dla duszy, które – samo w sobie – rzekomo nie miało generować jakichkolwiek znaczeń. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w epoce renesansu, czego spektakularnym zobrazowaniem stał się znany rysunek Leonarda da Vinci przedstawiający tzw. człowieka witruwiańskiego (ok. 1490), sporządzony zgodnie z postulatami włoskiego architekta, Witruwiusza. W czasach późniejszych prymat racjonalizmu doprowadził Kartezjusza do orzeczenia, iż „natura cielesna jest przedmiotem czystej matematyki”⁶³⁸.

W rezultacie jeszcze w XIX w. na ciało spoglądano z nie mniejszą podejrzliwością, dopatrując się w nim – paradoksalnie – i bytu fizjologicznego i „źródła mrocznych wszetecznych potrzeb”⁶³⁹. Konsekwencją takiego stanowiska było podejście Freuda, który ludzką podmiotowość identyfikował z ludzkim aparatem psychicznym, i dopiero jego kontynuatorzy powiązali ją z ciałem. To ostatnie zatem interpretowano jako ucieleśnioną przestrzeń 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 *Narodziinach 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.

Właśnie w nawiązaniu do tematyki holokaustu Claude Lanzmann w swoim dokumencie *Shoah* (1985) relacjonuje wypowiedź jednego ze świadków zbrodni dokonanych przez faszystów w Treblince, który przywoływał z pamięci epitety esesmanów, jakimi opatrywali oni zwłoki więźniów, jako *dreck* (błoto, brud, gnój, gówno). To była – być może –

⁶³⁷ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, s. 93-94.

⁶³⁸ R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Wydawnictwo Antyk, Warszawa 2001, s. 97.

⁶³⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 290.

najbardziej zwyrodniała i instrumentalna w dziejach naszej cywilizacji realizacja postulatu unieobecnienia – w istocie – już *nieobecne*.

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 i wizualnych w XX w., co odbywało się etapami, począwszy od pierwszej historycznej awangardy. Interesującymi przykładami tych innowacji były tezy teoretyków współtworzących w teatrze tzw. Wielką Reformę (m.in. E.G. Craig, A. Appia, G. Fuchs, K.S. Stanisławski), a także teksty, wystąpienia i realizacje takich artystów, jak Maya Deren, Kurt Schwitters, Max Reinhardt, Bertold Brecht czy Antonin Artaud. Ten ostatni stał się niezwykle znany jako autor koncepcji i manifestu *Teatru okrucieństwa* (1932). Artaud, kontestując paradygmat i realia akademickiego teatru, a także inspirując się tradycyjnym teatrem z Bali, zaproponował wizję 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 doświadczeń⁶⁴⁰.

Oczywiście – problematyka uprzedmiotowienia ciała nie ogranicza się tylko do kwestii filozoficznych czy antropologicznych, ale ma również swoje historyczne i społeczne odniesienia do relacji płci i jej tożsamości. Na obszarze sztuk wizualnych jeszcze pod koniec XIX i na początku XX w. dykcja patriarchalna – z jej seksistowskim i opresyjnym językiem – miała się w najlepsze. Dość przypomnieć słynną wypowiedź Auguste'a Renoira, cierpiącego pod koniec życia na zwyrodnienie stawów ręki, który zapytany, czym maluje akty kobiece, miał powiedzieć: „kutasem”⁶⁴¹. Z kolei Wassily Kandinsky dowodził, że czyste, zagruntowane płótno jest dla niego jak „czysta, niewinna dziewica”⁶⁴². Warto też przypomnieć o libidinalnym wymiarze twórczości Jacksona Pollocka, co przywoływałem już w rozdziale poświęconym ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu⁶⁴³.

Wszystkie te wypowiedzi i metafory pozyskiwały także swoje wizualne reprezentacje, czego wyjątkowo dobitnym przykładem jest słynny obraz Édouarda Maneta *Śniadanie na trawie* (1863), gdzie widzimy ubranych mężczyzn (w domyśle artystów) i dwie nagie, towarzyszące im kobiety (potencjalne modelki). Co znamienne – do obrazu pozowały: żona artysty oraz Victorine Meurent (modelka i malarka). Podobny typ ikonografii znajdziemy również w wielu obrazach belgijskiego surrealisty, Paula Delvaux (*Świt w mieście*, 1940).

⁶⁴⁰ Zob. A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

⁶⁴¹ L. Nead, *Akt kobiecej. Sztuka, obscena, seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 100.

⁶⁴² *Ibidem*, s. 101.

⁶⁴³ Więcej na ten temat piszę w: II 1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji.

Natomiast intrygującą dekonstrukcją tego toposu jest *Śniadanie w futrze* (1936) szwajcarskiej surrealistki, Meret Oppenheim, gdzie artystka opakowała w futro filiżankę, spodek i łyżeczkę, nawiązując zarówno do tytułowego śniadania Maneta, jak i dyskursu psychoanalizy oraz powieści *Wenus w futrze* (1870) Leopolda von Sacher-Masocha.

To, co może wydawać się zaskakujące, to fakt, że nie od razu po II wojnie światowej nastąpiła próba zerwania tego paradygmatu. Najbardziej bowiem jaskrawym przejawem kontynuacji tej reifikacji jest bezsprzecznie akcja Yvesa Kleina *Antropometrie błękitnej epoki* (1960), podczas której artysta – w towarzystwie podobnie, jak on ubranych w garnitury muzyków – malował niebieską farbą nagie ciała modelek (później odciskających swoje ciała na zawieszonym płótnie). Klein w zgodzie z modernistycznym (fallocentrycznym) mitem podmiotowości w *Antropometriach* wszedł w rolę autora i dyrygenta posiłkującego się *femme pinceau* (tzw. kobiecym pędzlem). Inną paralelną artykulacją 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).

Na antypodach takiego podejścia znajduje się twórczość Dennisa Oppenheima. Jego *Reading Position for a Second Degree Burn* (1970) to akcja o rodowodzie nawiązującym do body-artu i konceptualizmu. Artysta, który przeleżał na silnym słońcu przez kilka godzin z książką (poświęconą taktykom wojennym), rozpostartą na jego klatce piersiowej (Long Beach, Kalifornia), doprowadził do poparzenia skóry i jednocześnie utrwalił zmianę (w domyśle – malarskiego) pigmentu. Problematyka doboru i wykorzystania barwy, podobnie jak u tradycyjnego malarza, została zatem przez Oppenheima podjęta, ale przeprowadzona na własnym ciele i na własne ryzyko⁶⁴⁴. 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)”⁶⁴⁵.

Ciało w sztuce akcyjnej może pełnić funkcję medialną i komunikacyjną, co zresztą jest stałą jakością – niejako constansem performansu. Podmiot tutaj 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, Irvine,

⁶⁴⁴ Por. R. Goldberg, *Ciało artysty*, w: *Performance. Wybór tekstów*, (red.) G. Dziamski, H. Gajewski, J. St. Wojciechowski, Wydawnictwo MAW, Warszawa 1984, s. 92.

⁶⁴⁵ V. Acconci, *Rubbing Pieces*, 1972, cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance. Wybór tekstów*, s. 31.

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”⁶⁴⁶, niekiedy – poza towarzyszącym temu wycieńczeniem – akcje te mogły być najzwyczajniej niebezpieczne, 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 dołną szczękę, dwa żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa”⁶⁴⁷.

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 przykładem może być historyczny performans *Interior Scroll* (*Wewnętrzny rulon*, 1975-77) Carolee Schneemann. W wystąpieniu tym amerykańska artystka, stojąc nago na stole, w pierw malowała swoje ciało, a następnie odczytywała urywki książki z krytycznymi opiniami na temat swojej pracy, by w końcu wysunąć z waginy długi rulon papieru i kontynuować głośną lekturę. *Interior Scroll* był złamaniem estetycznej zasady, w myśl której tylko podmiot męski jest aktywny i wertykalny, zaś kobiecy – pasywny i horyzontalny. Kobięca pochwa, która w kulturze patriarchalnej była obrazowana i traktowana jako źródło życia i męskiej rozkoszy, o czym najlepiej świadczy obraz *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 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 Carolee Schneemann przyczyniła się do dużej popularyzacji sztuki feministycznej, a zarazem spowodowała prawdziwą 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

⁶⁴⁶ S. Gova, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, w: *Performance. Wybór...*, op. cit., s. 73.

⁶⁴⁷ J. Truszkowski, *Hard Core Performance*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 10 (66), październik 2005, s. 35.

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). W rezultacie tych restrykcji stosowano różnego rodzaju wizualne ekwiwalenty – atlasy anatomiczne, zdjęcia Roentgena, a współcześnie – ultrasonografię, tomografię czy endoskopię⁶⁴⁸. Odsłonięcie ludzkiego wnętrza następowało stopniowo i na wiele sposobów, także przez psychoanalizę.

W sztukach wizualnych XX w. reprezentacje Wnętrza pojawiają się dopiero w malarstwie Francisa Bacona *Three Studies for a Crucifixion* (*Trzy studia ukrzyżowania*, 1962), natomiast w Polsce za sprawą Grzegorza Klamana (*Emblematy* oraz *Katabasis*, 1993) i Konrada Kuzyszyna (*Exi(s)t*, 1988-89). Przedstawienia ciała, a w szczególności jego wnętrza oraz struktur, mają zróżnicowaną proveniencję 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 – z sarkazmem puentował tę kwestię w rozmowie z Davidem Sylvestrem, iż „Ostatecznie, jesteśmy tylko mięsem, jesteśmy potencjalnymi tuszami”⁶⁴⁹.

Jednak wydaje się, iż kategoria mięsności – jak pisze 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, zakłęcia i obwarowania nie stanowią dostatecznej zapy przed tryskającą soczystą mięsnością”⁶⁵⁰. 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. Warto tym miejscu przypomnieć, że sztuka polska po II wojnie światowej zasadniczo nie podejmowała ani nie artykułowała tej tematyki i – jak pisała Iza 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 się bezpośrednio z cielesnością człowieka”⁶⁵¹.

I rzeczywiście – znakomita większość dzieł powstałych w Polsce w szóstej czy siódmej dekadzie XX w. to prace, w których wizerunek ciała był zdominowany przez kulturę

⁶⁴⁸ Więcej na ten temat w: P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, s. 27-29.

⁶⁴⁹ D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson Ltd, London 1973, p. 46.

⁶⁵⁰ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998, s. 165.

⁶⁵¹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 36.

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 XX w., 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 Iza Kowalczyk – „Przedstawione na nich ciała nie określają tożsamości człowieka, wskazują raczej na jego degradację”⁶⁵².

Na antypodach tego dyskursu znalazły się dzieła i wystąpienia artystów tworzących zgodnie z paradygmatem konceptualnym. W tym kontekście niezwykle nowatorskie – i jakby z ducha pre-krytyczne – wydają się prace polskiej artystki, Natalii LL. Jej cykl prac pt. *Sztuka konsumpcyjna* (1972) jest zestawem fotograficznych portretów młodej kobiety 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 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*⁶⁵³.

Sztuka lat 90. jest już zdecydowanie bardziej zorientowana na ikonograficzną i tekstualną analizę ciała – traktowanego jako system ran, traum i zablźnień. W twórczości tej – pisze Paweł Leszkowicz – „Fragmenty, organy i wnętrzości 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”⁶⁵⁴.

Poruszającym przykładem abdykacji *Ja* na rzecz dyskursu i narracji jest czterokanałowa instalacja wideo Kingi Arayi pt. *Video Diary* (1997), powstała w efekcie całorocznej rejestracji codziennego zapisywania jednego zdania przy pomocy ręki, stopy bądź ust. Praca ta – będąca kataraktyczną ora egzystencjalną formą uporania się z ciężkimi urazami,

⁶⁵² *Ibidem*, s. 39.

⁶⁵³ Por. B. Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970*, Prentice Hall, London 2005, pp. 29–30.

⁶⁵⁴ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, s. 180.

jakich doznała artystka – jest jednak przede wszystkim refleksją nad zjawiskiem tekstualności, cielesności, tożsamości i ich wzajemnej przygodności.

Pismo jest też 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 genderowy, ale i ogólnie społeczno-polityczny. Podobnie rzecz się ma z dziełami chińskiego artysty, Zhanga Huana, który sięga po kaligrafię zarówno w performansach, jak i w realizacjach materialnych. Jego *Family Tree* (2000) to składająca się z 9 autoportretów praca fotograficzna, która prezentuje w porządku chronologicznym rejestrację stopniowego zapisu na twarzy zapisków (osobistych historii), co prowadzi w końcowym stadium do osiągnięcia czarnego monochromu.

Kaligrafia, pismo i/lub tekst(ualność) są również częstymi komponentami filmów Petera Greenawaya – zwłaszcza *Księgi Prospera* (1991) i *Dzieciątka z Mâcon* (1993). Ale dopiero jego film *Pillow Book* (*Zapiski z za wezglowia*, 1991) stał się najbardziej dojrzałą i holistyczną próbą konstrukcyjnego oraz conceptualnego przeplatania obrazu z tekstem. W tym ostatnim obrazie 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”⁶⁵⁵, 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. 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 kulturze, w której – jak mówił sam artysta – „Barbie to jedno z ogniw współczesnego systemu symboli”⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ Cyt. za: M. Wasilewski, *Sztuka między słowami*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2009, s. 45.

⁶⁵⁶ A. Szymczyk, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, w: *Magazyn Sztuki*, nr 6/7, 1995, s. 41.

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 *a rebours* – jak pisze Bożena Czubak – „to kobieta zarządza widzeniem, a obiektem spojrzeń są ciała męskie, ciała, którym tradycje europejskiej kultury przypisywały funkcje działania”⁶⁵⁷.

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 niejako zza kulis. Ponowne odkrycie i odnalezienie ciała ma zatem służyć usunięciu dojmującego poczucia nierzeczywistości w hipermediałnym i polifonicznym świecie.

6. Dylematy i transgresje (kulturowej) płci.

Genealogii dwudziestowiecznego postrzegania seksualności i płci należy doszukiwać się jeszcze w poprzedzającym je stuleciu. W rezultacie wszechobecnej wówczas pruderii oraz panoszącej się hipokryzji klas średnich i kościoła nastąpiło uruchomienie stopniowej obyczajowej erozji, która zaczęła ogarniać purytański świat schyłku epoki wiktoriańskiej. Egzemplifikacją tego pełnego ambiwalencji procesu 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 fotografii, a pokrótce także upowszechnienie się kina, które naruszały sztywny kulturowy gorset. W obszarze sztuk wizualnych nastąpiło radykalne otwarcie się artystów na prezentację wcześniej tabuizowanych obszarów widzialności, co dotyczyło m.in. szeroko rozumianej domeny ludzkiej cielesności oraz seksualności. Potwierdzają to tematy wielu prac Édouarda Maneta (*Olimpia*, 1863), Gustave'a Courbeta (*Pochodzenie świata*, 1866) czy Edgara Degasa (*Miednica*, 1886). Wszystkie one zarazem odzwierciedlały 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 w tej mierze były dopiero wystąpienia Marcela Duchampa, który po 1920 r. sygnował kilka

⁶⁵⁷ B. Czubak, *W zmienionej roli, miejscu, płci.*; w: *Sztuka kobiet*, (red.) J. Ciesielska i A.. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000, s. 134.

swoich prac pseudonimem Rose Sélavy. We współpracy z Man Rayem powstał wówczas też cykl portretów Duchampa w damskim przebraniu i kobiecej charakteryzacji.

Przekroczenie konturowo rozumianej różnicy płci, pewna asymetria bądź nawet androgyniczność zdarzała się – choć sporadycznie – w literaturze, czego dowodzą powieści: *W godzinie cudu* (1902) Stanisława Przybyszewskiego oraz *Orlando* (1928) Wirginii Woolf. Tematyka androgyniczności znalazła wreszcie swój wyraz w koncepcjach Mircei Eliadego⁶⁵⁸ oraz Carla Gustava Junga⁶⁵⁹, który definiując pojęcie Całkowitej Jaźni (Ja), posiłkował się terminami *complexio oppositorum* i *mysterium coniunctionis* (zjednoczenie przeciwieństw), wychodząc z założenia, że jaźń ma stanowić konstytucję dwóch pierwiastków – żeńskiego *anima* oraz męskiego *animus*.

Jednak pierwsza połowa ubiegłego stulecia przebiegała zdecydowanie pod dyktando patriarchalnego wzorca, czego ironicznym (i dwuznacznym) emblematem stał się słynny pojedynek szachowy rozegrany przez Duchampa z Eve Babitz w Pasadena Art Museum (1963). Istotą tej psychodramy jest fakt, że rozegrana była ona pomiędzy ubranym mężczyzną i nagą kobietą, co symbolicznie identyfikuje oraz dystrybuuje siłę i słabość, władzę i poddanie. Stąd nie może już dziwić, że podczas jednego z wywiadów radiowych kolektywu *The Guerilla Art Action Group* dla sieci WBAI (1970) pada oskarżenie, iż „Instytucje kultury służą rasizmowi i dyskryminacji kobiet”⁶⁶⁰. Należy też dodać, że wspomniany pojedynek szachowy odbywał się podczas trwania wystawy, zaś w tle „zawodników” rozpościerał się widok na słynną pracę Duchampa pt. *Wielka szyba, czyli Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*. Ten nieprzypadkowy *entourage* pozwolił symbolicznie sytuować Eve Babitz jako tytułową „pannę młodą”, zaś Duchampa jako „kawalera”. Model ten – zgodnie z modernistycznym i fallocentrycznym mitem tożsamości – można też zastąpić przez inną synonimiczną relację: artysta – modelka, która była motywem wielu fotografii z udziałem Maneta, Rodina, Giacomettiego czy omawianych wcześniej *Antropometrii błękitnej epoki* Yvesa Kleina.

Tematem uprzedmiotowienia tak rozumianej kobiecej tożsamości zajął się na szeroką skalę dopiero dyskurs feminizmu. Na obszarze inspirowanej nim sztuki pojawiły się prace, które dekonstruowały przede wszystkim tradycyjny porządek symboliczny, zgodnie z którym wizerunek kobiety konstruowany był w oparciu o reakcyjną (biologiczną) definicję płci. Ta z

⁶⁵⁸ Zob. M. Eliade *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

⁶⁵⁹ Zob. C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993.

⁶⁶⁰ *Akcja. Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970 r.*, [w:] *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, t. II, s. 280.

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 pracy, czy *Saint Orlan* (*Święta Orlan*, 1986), w której artystka kontestuje chrześcijański model ciała napiętnowanego. Niezależnie od tego pojawiło się też wiele prac 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 LL⁶⁶¹ – 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, aż stanęła nago przed widzami, natomiast rok później podczas performansu *Głupia kobieta* – obwieszona choinkowymi lampkami – głośno zachwalała swe kobiece wdzięki. Równie ironiczny dystans był charakterystyczny także dla twórczości Marii Pinińskiej-Bereś. Artystka ta poniekąd nawet wyprzedzała dokonania Zachodniej sztuki feministycznej, bowiem już jej wczesne realizacje rzeźbiarskie – *Gorsety* (1966-67) – mimo jawnych osobistych odwołań, były poszukiwaniem 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* 1976-77).

Feminizm trzeciej fali zmienia nieco akcenty i – mimo nadal kontynuowanej batalii o równouprawnienie – jego teoretyczna refleksja zaczyna obejmować także różne zagadnienia społeczne (etniczne, rasowe, religijne, ekologiczne). Jednocześnie wielu rzeczników postfeministycznego dyskursu opowiada się w sztuce za zaniechaniem nadreprezentacji

⁶⁶¹ Por. E. Hyży, *Metafizyka rodzącego się ja*, w: idem, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003, s. 110-156.

kobiecego ciała. W tym kontekście niezwykle znacząca jest aktywność – utożsamianej z postmodernizmem oporu – amerykańskiej artystki, Barbary Kruger. W Polsce jest ona najbardziej znana z pracy pod wymownym tytułem – *Your Body is Battleground* (1989) – w której włącza się w dysputę na temat (nie)dostępności aborcji i udziału rynkowych firm (farmaceutycznych, kosmetycznych, odzieżowych) w promowaniu pożądanego przez nie standardów wyglądu, zachowania, ubioru itp. Barbara Kruger działa w domenie intermedii, a przedmiotem jej szczególnego zainteresowania jest tekstualny aspekt świata reklam, haseł i sloganów. Artystka ta – jak słusznie pisze 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»⁶⁶².

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 Alba D'Urbano, które mimo wszystko sytuują się na obrzeżach spokrewnionych z językiem reklamy i komercji. Oczywiście – są to jednak postawy stanowiące ewidentną przeciwwagę dla jawnie seksistowskich i patriarchalnych rytów obecnych 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 – za Judith Butler – zaczęto traktować jako konstrukty w procesie i obrębie społeczno-kulturowej gry⁶⁶³. W domenie ludzkiej cielesności i seksualności nie mniej istotne było także pojawienie się dyskursu *queer* – czyli społecznej teorii różnicy, rozumianej jako zespołu 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* opowiedziała się za rozumieniem tożsamości seksualnej jako indywidualnego i niepowtarzalnego wyboru.

⁶⁶² M. Ujma, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, s. 73.

⁶⁶³ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć...*, op. cit.

Artystyczne egzemplifikacje takich decyzji – z przyczyn zrozumiałych – nie są jednak zjawiskiem powszechnym, jakkolwiek spektrum *queer* wydaje się niezwykle szerokie i nie mniej kontrowersyjne, o czym świadczy chociażby twórczość szwajcarskiego malarza polskiego pochodzenia Balthusa (Baltazara Klossowskiego, skądinąd też – brata znanego filozofa, Pierre'a Klossowskiego). Balthus – niekiedy zestawiany z surrealistami – zasłynął z wielu prac przedstawiających oniryczny świat nastoletnich dziewcząt pogrążonych we śnie i często portretowanych w co najmniej dwuznacznych pozach (*Lekcja gry na gitarze*, 1934; *Dziewczynka i kot*, 1937; *Złote dni*, 1944). Podobną obsesję i fascynację możemy odnaleźć w kultowej powieści Vladimira Nabokova *Lolita* (1955), która zresztą 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 Ewy Ionesco – *Moja mała księżniczka* (2011), gdzie autorka 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.

Problematyka procesualnej tożsamości i niekonturowanej płci kulturowej znalazła już swoją artykulację w twórczości literackiej Wirginii Woolf, zwłaszcza w jej powieściach *Fale* (1931) oraz *Orlando* (1928), gdzie transgenderowa odmienność pozyskała 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. Ten pierwszy podczas akcji *Conversion* (1971), spalając owłosienie oraz kryjąc między udami penisa, usiłował ukształtować „kobiecy wygląd”, by dokonać seksualnej transformacji, natomiast Castelli w *Solarium* (1975) konfrontował się z wizerunkami kobiet mających uosabiać jego projekcje i fantazmaty. Problematyka i dylematy androgyniczności są również punktem wyjścia dla idei instalacji Rebeci Horn (*Orlando*, 1988), odwołującej się do napięć i bliskości płci, oraz dla płaszczyzny narracyjnej tak wybitnych filmów, jak *XXY* (2007), którego reżyserką jest Argentynka, Lucía Puenzo, czy *Wszystko o mojej matce* Pedro Almódovara (1999).

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 władzę) widzialności. Jak słusznie pisze Piotr Piotrowski – „Tranwescyta, 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”⁶⁶⁴.

Z tej też przyczyny wiele artystycznych realizacji artykułujących tę tematykę spotyka odpór, obostrzenia czy 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. W kontekście teorii *queer* można też interpretować wiele przykładów prac odwołujących się do problematyki relacji i gier interpersonalnych, za pośrednictwem których artyści podważają bądź rozmywiają 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.

Istotną reperkusją oddziaływania nowego spojrzenia na tematykę płci oraz cielesności stała się również dekonstrukcja oraz artykulacja narracji gejowskiej oraz wizerunku „nowej” męskości. W tej mierze nie bez znaczenia okazały się takie historyczne dzieła, 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 pojawiła się ogromna ilość, ale dopiero mistrzowskie, jednocześnie wystylizowane i ascetyczne, fotografie Roberta Mapplethorpe'a (1946-89) – 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 wizualnego, Félix'a 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)*, na której możemy zobaczyć bukiet kwiatów

⁶⁶⁴ P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, w: *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, kat. wyst., (red.) B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 29.

posadzonych na paryskim grobie Stein i Toklas. Akt ten miał w zamyśle – jak zauważył Nicolas Bourriaud – przedstawiać „kobietą homoseksualność jako niepodważalny wybór”⁶⁶⁵.

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 *odtworzenia* 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”⁶⁶⁶.

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 rzeczniką społeczności wykluczonych, których 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,

⁶⁶⁵ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012, s. 90.

⁶⁶⁶ P. Leszkowicz, *Mężczyźni Wojciecha Ćwiertniewicza; Atak męskim ciałem w warszawskiej galerii aTak*, 2008, w: <http://www.obieg.pl/recenzje/4238>.

umieranie na AIDS. (...) Seksualność – dodaje Leszkowicz – jest u niej źródłem rozkoszy i tragedii. (...) W jej sztuce spotykają się estetyka, erotyka, etyka i polityka”⁶⁶⁷.

W ostatniej dekadzie coraz odważniej eksponowanym wątkiem w sztuce polskiej jest motyw transwestytyzmu. Pojawia się on m.in. w niektórych pracach Bartka Jarmolińskiego (*Confessions*, 2008), Pawła Korbusa (*Wszech NIC*, 2011), Lecha Majewskiego (*Men*, 2006) oraz w projekcie Katarzyny Kozyry *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2006). Poruszając 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 lejtymotywów 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 galerii⁶⁶⁸.

Problematyka (nie)tożsamości płci i androgyniczności pojawia się również w niektórych pracach Louise Bourgeois. Jej rzeźba *The Couple* (*Para*, 2003) to biomorficzne i ewidentnie hermafrodytyczne formy. Warto też przypomnieć, że w 1978 r. artystka podczas prezentacji jej rzeźby *Confrontation* (*Konfrontacja*) wyreżyserowała performans, podczas którego wybrała ona spośród publiczności kobietę i mężczyznę, a następnie odziała 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 fällusa.

⁶⁶⁷ P. Leszkowicz, *Miłość i demokracja. Love and Democracy*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2006, s. 31.

⁶⁶⁸ 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

Równie zdystansowane wydaje się być przesłanie tandemu Eva & Adele, który od 1991 r. realizuje się artystycznie i egzystencjalnie ponad 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”⁶⁶⁹, 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...

7. Spotkanie i/lub konfrontacja z Innym.

Filozofia dialogu, a w szczególności Levinasowskie spotkanie Innego, w dwudziestowiecznej kulturze Zachodu często interpretowane jest jako „wydarzenie fundamentalne”⁶⁷⁰ dla podmiotu. Jednak nie sposób też zaprzeczyć, iż w istocie – jak konstatawał Gadamer – spotkanie „realizuje się zawsze językowo”⁶⁷¹, a zatem wszyscy w nim partycypujący – zarówno *Ja* jak i *Inny* (*Drugi*, *Obcy*) – są „graczami” operującymi w obrębie wynegocjowanego pola. Figura Innego jest kategorią przygodną, posiadającą dość długą i zawikłaną historię. Z semantycznego i etymologicznego punktu widzenia odnosi się bowiem do greckiego źródłosłowa *xenos*, i konotuje ‘obcego’, ‘dziwnego’, ‘przybysza’ oraz ‘gospodarza’. Widoczna tu ambiwalencja znaczeniowa wskazuje zatem na spotkanie tego, co

⁶⁶⁹ Zob. A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Mathew Barneya Roberta Gobera*, w: *idem*, *Komedia sublimacji...*, op. cit., s. 35-372.

⁶⁷⁰ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrżności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, przeł. A. Kowalska, Warszawa 2002, str. 75.

⁶⁷¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993, s. 598.

obce i zarazem swojskie. Synonimicznym odpowiednikiem tego pojęcia w języku niemieckim jest słowo *Das Unheimliche*, które również oznacza obcość i tajemniczość, a równocześnie uosabia cechy zjawisk czy emocji już zaznanych i przeżytych, jakkolwiek wypartych w nieświadomość. Zwraca na to uwagę Freud, który podkreśla, iż „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”⁶⁷². Kategoria ta – mimo jej semiotycznej asymetrii – jest dzisiaj immanentnym elementem naszego stosunku do Innego, a także zaczynem i mitem załóżycielskim 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 konstituowana jest w efekcie pozyskania wiedzy dzięki lustrzanemu odbiciu. Z kolei Kristeva, która kontynuuje rozważania nad koncepcją Freudowskiego *Unheimliche*, podkreśla jego rolę w procesie 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.

Postulatywny i afirmatywny charakter tego procesu nie umniejsza jednak jego potencjalnej traumatyczności, wyłaniającej się zawsze w efekcie spotkania, które jest obciążone władzą spojrzenia oraz sądenia. Spojrzenie bowiem – 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 poniza. 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 ujarzmięcia (problematyzując przy okazji dychotomię Wnętrze – Zewnątrz). (...) Voyeuryzm staje się w ten sposób metaforą władzy w działaniu, symbolem narzucanej dominacji, która dopomina się uzurpowanych sobie praw”⁶⁷³. Mechanizm ten jest nie tylko realizowany przez władzę, jak sugeruje Kluszczyński, ale w równej mierze dotyczy samego podmiotu Ja. Ten bowiem – starając się obłaskawić i/lub idealizować Innego – sięga *de facto*

⁶⁷² Z. Freud, *Niesamowite*, w: *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 243.

⁶⁷³ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 169.

po podobne narzędzia i metodologię. Jest to strategia spotkania, która w istocie zasadza się na uprzywilejowaniu (i niekiedy pochłonięciu) Innego, a dokonała się już na przełomie XIX i XX w. dzięki popularyzacji etnologii i zainteresowaniu kolonizowanymi wcześniej kulturami. Jest to szczególnie widoczne w twórczości artystów inspirowanych się Orientem, zwłaszcza Japonią (Van Gogh) i Oceanią (Gauguin), czy Afryką (Picasso). Można zatem powiedzieć, że spotkanie z Innym zostało usankcjonowane jednocześnie przez psychoanalizę, jak i przez inklinacje do kultur pozaeuropejskich.

W procesie tym jednak – 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”⁶⁷⁴. Na ten zresztą aspekt zwrócili też uwagę George Bataille, Roger Caillois i Michel Leiris w powołanej przez nich *Collège de Sociologie*. Z kolei surrealiści formułowali 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 postrzegał Innego (mieszkańca krajów postkolonialnych) jako podmiot fetyszyzujący artefakty kultury Zachodniej i w tym sensie – *per analogiam* do surrealistów, którzy pożąдали 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”⁶⁷⁵.

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 (Afrykanina, Azjatę), jak i każdego przedstawiciela europejskich mniejszości etnicznych (np. Cygana czy Żyda), a także innych 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"*, 1937). Fantazmat ten – po wydarzeniach II wojny światowej i próbie rekonstrukcji modernistycznej utopii – powrócił, jak konkluduje Foster, dokładnie „w momencie, kiedy wydawało się, że ostatecznie już się z nim pożegnaliśmy: jego powrót,

⁶⁷⁴ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 33.

⁶⁷⁵ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 248.

opóźniony przez modernistów, stał się wydarzeniem postmodernistycznym. W pewnym sensie współczesne wcielenie inności umożliwiło jej postmodernistyczną erupcję jako **różnicy**. Być może tak właśnie, między wierszami, myślał poststrukturalizm, kiedy Derrida ogłosił koniec jakichkolwiek «oryginalnych i transcendentalnych znaczonej (...) poza systemem różnic». Jednak ten apel pozostał niewysłuchany (...) poststrukturalizm (...) nadal projektował [Innego] jako zewnątrz, jako przestrzeń ideologicznej ucieczki od racjonalności Zachodu. Tak narodziły się wszystkie epistemologiczne egzotycyzmy, neorientalistyczne oazy 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 (...)»⁶⁷⁶.

Globalizacja i technologizacja współczesnej kultury zdecydowanie ułatwia dziś strategię poszukiwania i artykułowania Innego. Na obszarze sztuk wizualnych w drugiej połowie XX w. pojawia się zatem coraz więcej dzieł reflektujących spotkanie z Innym i jednocześnie stawiających pytanie o zasadność tej potencjalnej identyfikacji, gdyż może ona nie tyle sprzyjać dialogowi, co przyczyniać się do jego alienacji. Egzemplifikacją tych wątpliwości jest bez wątpienia spuścizna fotograficzna amerykańskiej fotografiki, Diane Arbus, która zajmowała się w swojej twórczości portretowaniem m.in. ludzi wykluczonych z widzialności z racji niepełnosprawności, choroby czy seksualnych preferencji. Susan Sontag w swoich esejach poświęconych fotografii, pisząc m.in. 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 „szczerze, a nie podglądackie”⁶⁷⁷.

Upodmiotowienie i afirmowanie Innego jest tematem cyklu zdjęć Artura Żmijewskiego *Oko za oko* (1998). W pracy tej, jak – jak pisze Bożena Czubak – „Sprawni fizycznie ludzie wchodzi w intymną, kłopotliwą relację z kalekami, niejako «używając» im brakujących kończyn. (...) Powstają hybrydalne stwory – istoty o nieparzystej liczbie

⁶⁷⁶ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 253-254.

⁶⁷⁷ S. Sontag, *Ameryka wylania się z wolna zza fotografii*, w: *idem, O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 40.

kończyn. Dźwiganie, podtrzymywanie, taszczenie i układanie bezładnego ciała”⁶⁷⁸. 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) zestawiała na jednym planie młodą, nagą i atrakcyjną kobietę z jej niepełnosprawną rówieśniczką siedzącą w ubraniu 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 mass-mediach akceptowanego oglądu ciała i związanej z nim cielesności.

W podobnym krytycznym nurcie mieści się wiele prac kanadyjskiego fotografa, Jeffa Walla, który jakkolwiek zazwyczaj jest identyfikowany z konceptualną strategią analizującą medium oraz jego związki z malarstwem, chętnie podejmuje się także tematów społecznych i w tej mierze jest również antropologiem widzialności. Jego słynne wielkoformatowe zdjęcie *Mimic* (*Przedrzeźniacz*, 1982) jest znakomitym studium rodzajowym, w którym artysta subtelnie zainscenizował sytuację rasistowskiego przedrzeźniania Azjaty przez parę młodych ludzi gdzieś na wielkowiejskich peryferiach. W innej z kolei pracy *The Storyteller* (1986), która intencjonalnie wychodzi od Manetowskiego motywu *Śniadania na trawie*, artysta zestawia ze sobą grupkę gawędzących Amerykanów ze znajdującą się na dalszym planie dwójką autochtonów (potomków amerykańskich Indian) – o widocznie niższym statusie ekonomicznym i – być może – bezdomnych.

Wizerunek bezdomności jest toposem dość często eksploatowanym w sztuce, filmie czy literaturze, ale najczęściej ma on służyć anegdocie, stanowić kontrapunkt i realizować jakieś (zwykle pedagogiczne) przesłanie. Na tym tle interesujący jest przypadek Andresa Serrano, który poświęcił kilka cykli prac różnym grupom społecznym. Pierwszy z nich *Nomads* (*Nomadzi*, 1990) dedykowany jest spotkaniem na ulicach i w nowojorskim metrze bezdomnym. Są to – co zaskakujące – niezwykle majestatyczne portrety ludzi, którym artysta – m.in. poprzez wysublimowane oświetlenie padające na twarze i teksturę ubrań – nie tyle zwraca, co podkreśla ich dumę oraz godność.

⁶⁷⁸ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 73.

Spoleczność ludzi bezdomnych w wielu przypadkach wywodzi się ze sfery wydziedziczenia – z miejsca, grupy, dyskursu; niejednokrotnie też są to wysiedleńcy albo uchodźcy, którzy nie potrafią 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”⁶⁷⁹.

Nieodrodnym uwarunkowaniem występowania wszelkich toposów zamknięcia, izolacji i alienacji Innego jest ich kontekstualizacja i *parergon*. Funkcję obramowania pełni tutaj m.in. korespondująca z ikoną problematyka obrazowania i postrzegania Innego, a więc cały klasyczny kompleks dyskursywny problematyki penitencjarnej, medycznej i antropologicznej oraz ich ikoniczne konsekwencje, co znalazło swoje egzemplifikacje w tak znanych dziełach, jak powieści *Szklany klosz* (1963) Sylvii Plath i *Lot nad kukulczym gniazdem* (1962) Kena Keseya, z równie popularną jej adaptacją filmową Miloša Formana (1975), a także w licznych filmach Ingmara Bergmana (*Jak z w zwierciadle*, 1961; *Persona*, 1966), Wenera Herzoga (*Zagadka Kaspera 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” jest – być może – życie i krótkka, bo zakończona samobójczym gestem, 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 też niektóre realizacje artystyczne Grzegorza Sztwiertni, zwłaszcza jego *Farbenlehre* (2003) oraz *Projekt badawczy „Debilite Motrice Project”* (2002). W przypadku tego drugiego jest to przestrzeń obwarowana przez kliniczny, a w szczególności psychiatryczny „przewód”, gdzie rozgrywa się *dramma* naszych czasów. Rezerwuar ten zostaje przez artystę zilustrowany autentycznymi fotografiami, pochodzącymi z kompendiów wiedzy psychiatrycznej, które wydano w piątej i

⁶⁷⁹ *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, s. 224.

szóstej dekadzie 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 zasada 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”⁶⁸⁰. Podobnie więc, jak w *Locie nad kukulczym gniazdem* Kena Keseya, 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 w wyabstrahowanej 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 – nie było tu miejsca na *mimesis*. „Rozmowa” na ringu toczyła się rzeczywiście i nie uczestniczyły w niej wirtualne odpowiedniki Jamesa Bonda czy Lary Crowft, 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,

⁶⁸⁰ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, [w:] *idem, Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 30.

by pojedynczo wchodziła na podest, a następnie odcinała po kawałku materiał z jej ubrania. Przez resztę trwania akcji pozostająca w milczeniu Yoko Ono, już tylko 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 również 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”⁶⁸¹.

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 założen leżało zbadanie tezy o radykalnej zmianie zachowania (skłonności do okrucieństwa) zwyczajnych ludzi, kiedy stają się anonimowi i mogą traktować innych przedmiotowo. Profesor 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 jednak musiano zakończyć przed czasem, właśnie ze względu na potęgujące się konflikty, poniżanie i agresję uczestników. 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 prof. Zimbardo – zakończył się przed upływem dwóch tygodni, jakkolwiek – w przeciwieństwie do Stanford – jego uczestnicy wykazali się większą koncyliacyjnością i skłonnością do

⁶⁸¹ *Marina Abramović, fifteen artists*, Fondazione Ratti; co-authors Abramović, Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Lóránd Hegyi, Societas Raffaele Sanzio, Angela Vettese; Charta, Milano, 2002, s. 29-30.

negocjacji. Wnioski wyciągnięte przez Żmijewskiego przy realizacji jego 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, iż dzisiaj „Artyści koncentrują się coraz wyraźniej na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca”⁶⁸², natomiast „dzieło sztuki funkcjonuje jako możliwość wytworzenia relacji otwartej na pewną dozę przypadku oraz jako narzędzie do wytwarzania spotkań i ich wykorzystywania”⁶⁸³.

W tym kontekście niezwyklej 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, współlistnieniem – tożsamościowe «ja» wabione jest wiarą w uobecnienie trwałego zapotrzebowania na zbiorową pewność”⁶⁸⁴.

8. Gry, transformacje i podróże tożsamościowe.

Współczesne strategie tożsamościowe prowadzone na obszarze sztuk wizualnych koncentrują się dzisiaj przede wszystkim na artykulacji podmiotowości artysty w obrębie pola, które zostało zdominowane przez dwie figury wyobrazeniowe – flâneura (postać kontemplatywna) i trickstera (postać subwersywna). Niezależnie od tego – każda z nich ujawnia w mniejszej lub mniejszej mierze swój – wirtualny bądź realny – potencjał nomadyczny. Flâneur – chociaż może w kontekście ponowoczesności powinniśmy już raczej mówić o post-flâneurze – 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* (1863) 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 książkę, który wszędzie zachowuje *incognito*”⁶⁸⁵.

⁶⁸² N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s.58.

⁶⁸³ *Ibidem*, s. 60.

⁶⁸⁴ A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, s. 58.

⁶⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998, s. 20.

Na antypodach tej postawy należy widzieć trickstera, żartownisia i przechere, 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 przysłowiowy cudzysłów. Cechująca go ironia niejednokrotnie przeradza się w autoironię, stąd też jest on figurą mocno ambiwalentną i pełną wieloznaczności. Trickster często stosuje pastisz, paradoks, żongluje metaforami i z łatwością się przemieszcza, przy czym nieobce są mu rewiry codzienności czy świat marginesu i brulionu⁶⁸⁶. Jest to – moglibyśmy powiedzieć za Peterem Sloterdijkem – osobowość wykazująca się w działaniu „rozumem cynicznym”, ponieważ świadomość fałszu i jego wewnętrzne „pęknięcie” jest rodzajem obrony oraz kokietowania⁶⁸⁷.

Zarówno flâneur jak i trikster 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 trikster są do pewnego stopnia egzemplifikacją dwóch – wprowadzonych przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii* (1872) – postaw i dykcji współczesnego *episteme* – nurtu dionizyjского i apolińskiego. Ten pierwszy w sztuce byłby reprezentowany na przykład 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 dionizyjского tancerza – sam jest dziełem sztuki”⁶⁸⁸. Artykulacja myślenia apolińskiego wydaje się z kolei charakterystyczna dla strategii Marcela Duchampa, Josepha Kosutha i Andy'ego Warhola.

Konceptualny – choć nie pozbawiony paradoksów i prowokacji – styl narracji autora *Fontanny* był właściwie dystynktywny dla całej jego twórczości i rzutował także na jego kontynuatorów bądź naśladowców. Trop ten jest widoczny m.in. w kalifornijskim performansie Duchampa, kiedy to w 1963 r. rozgrywał mecz szachowy z Eve Babitz, który później został powtórzony m.in. przez aktorkę, Carol Holt, oraz znanego malarza pop-artu, Petera Blake'a w 2007 r., w Londynie, a także Jerzego Beresia i wybraną przezeń spośród widzów performansu kobietę (*I Dialog z Marcel Duchamp*, BWA Lublin, 1981).

Gra jako artystyczna strategia wraz z przypisanym jej aleatoryzmem – generalnie – pojawia się niezwykle często w wielu praktykach artystycznych XX w. Warto w tym

⁶⁸⁶ Więcej na ten temat w: Z. W. Dudek, *Wymiary i funkcje figury Trikstera*, „Albo albo. Problemy Psychologii i Kultury”, nr 4/1998–1–4.

⁶⁸⁷ Zob. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnelt, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

⁶⁸⁸ M. Popczyk, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, (red.) K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 168.

kontekście przypomnieć 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 wówczas 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 widzowi 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, statystyki i aleatoryzmu znajdujemy również w twórczości Ryszarda Winiarskiego (1936-2006). Artysta ten przy realizacji wielu swoich prac *stricto* 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 kreatywny udział w „salonie gier” (Galeria Współczesna, Warszawa, 1972).

Praktyka gry prowadzonej z widzem, kokietowania go, a niekiedy szokowania i transponowania różnych ludycznych klisz jest także immanentnym elementem body artu. Wielu artystów sztuki akcyjnej nawiązywało bowiem do tradycji teatru jarmarcznego i widowisk cyrkowych, sięgając po takie rekwizyty, jak na przykład lalki, bądź też odgrywając rolę kłownów czy trefniśiów. Ten na pozór infantylny dukt pojawia się w wystąpieniach i działaniach 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 tego trzeba tu wspomnieć o całym nurcie tzw. „żywej rzeźby”⁶⁸⁹ w sztuce wczesnego performansu, gdzie aspekt „zabawy”, kolektywności i wzajemności często odgrywał 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 (na przykład podczas

⁶⁸⁹ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: *II 2.5 Performer jako dzieło i medium*.

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 – na przykład w performansie *Meal* (*Posiłek*, 1969), kiedy artyści – jako żywe rzeźby – zjedli posiłek ze znanym malarzem pop-artu, Davidem Hockneyem, czy w *Singing Sculpture* (*Śpiewające rzeźby*, 1970), które były – zgodnie z tezą Dicka Higginsa – realizacją szukania „naszej tożsamości w tym, co robimy”⁶⁹⁰.

Wszystkie te i podobne działania artystyczne miały z założenia stanowić próbę anektowania, zawłaszczenia bądź „naśladowania” rzeczywistości. Wspomniana procedura – oczywiście – nie dotyczyła jedynie działań akcyjnych, gdyż w tym samym czasie stała się immanentną częścią sztuki nowego realizmu oraz pop-artu. Pod tymi właśnie względami symptomatyczna była twórczość 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 patriariat 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 wspólne dzieło Niki, Jeana Tinguely i Pera Olofa Ultvedta, udostępnione (...) w 1966 roku do masowego zwiedzania w największym muzeum sztuki współczesnej w szwedzkiej stolicy. Została tam bowiem pokazana gigantyczna *Nana* (2,9 x 6 x 9 m) pod tytułem *Hon – en katedral* (*Ona – katedra*). Leżała z rozchyłonymi 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 ze 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

⁶⁹⁰ D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 202-203.

wchodziło się do niej przez jej przyrodzenie. Niki de Saint Phalle udowodniła, że potrafi robić największe rzeźby jej pokolenia, większe i mocniejsze od mężczyzn⁶⁹¹.

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 „przejsć do głębszej rzeczywistości jako samo echo” i zarazem „uczy nas, że bycie echem jest bardziej erotyczne niż bycie pierwowzorem⁶⁹² (oryginałem). W swojej książce Koestenbaum zwraca też uwagę, iż współpraca z Warholem w istocie wiązała się z „utratą własnego imienia⁶⁹³, 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 reasumuje, iż „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 filmach⁶⁹⁴. Z drugiej strony taka strategia działała w obie strony i w rezultacie Warhol powierzał obrazowanie i ucieleśnianie siebie Innym, przy czym często 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 drugim⁶⁹⁵”.

Równie intrygującą próbą obrazowania siebie, ale nie w lustrze Innego, ale 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

⁶⁹¹ U. Usakowska-Wolff, *Sztuka bez kantów. Okrągłe dzieła Niki de Saint Phalle*, cyt. za: <http://www.usakowska-wolff.com/phalle.htm>.

⁶⁹² Cyt. za: *Interview with Wayne Koestenbaum*, *The White Review*, February 2013, w: <http://www.thewhiterreview.org/interviews/interview-with-wayne-koestenbaum/>.

⁶⁹³ Zob. W. Koestenbaum, *Andy Warhol*, Phoenix, London 2003.

⁶⁹⁴ H. Foster, *Andy Paperback*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 10, 2003, s. 13.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, s. 14.

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”⁶⁹⁶. Jest to zatem rodzaj tematyzowania wizerunku siebie, który poddany władzy spojrzenia rozplywa 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.

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 translukacji 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 Jiří 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 bez wątpienia jest w całości poświęcony projekt Katarzyny Kozyry – *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003), gdzie – jak zauważa Bożena Czubał – 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”⁶⁹⁷.

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 ujmuje one widza swoim głęboko ludzkim bólem istnienia i niejednokrotnie nieukrywaną neurozą (*Autochtonous*, 1994; *Man She She*, 1997; *The*

⁶⁹⁶ B. Frydryczak, *Kobieta przed lustrem*, w: *Sztuka kobiet*, s. 100-101.

⁶⁹⁷ B. Czubał, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 107.

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 Frankensteinia. 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”⁶⁹⁸.

Z drugiej strony obrazowane przez 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 służy dla całej narratologii i ikonografii podwójnej osobowości, jakie staną się pokaznym udziałem kultury XX w, żeby tylko przypomnieć dzieła tak skrajnie odległe jak *Pachnidło. Historia pewnego mordercy* (1985) Patricka Süskinda oraz *Psychozę* Alfreda Hitchcocka (1960). Jednak na problem wielości osobowości i/lub żonglowania tożsamościami można spojrzeć z zupełnie przeciwnej strony, kiedy artysta decyduje się za nimi ukrywać, 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 nazwiskiem 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.

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 są różne przejawy aktywności gdańskiego artysty wizualnego, Piotra Wyrzykowskiego, który część dzieł sygnuje awatarami – *Peter Style* albo *David Everybody*. Zapytany przeze mnie w rozmowie o źródła i cel owego zachwiania, podważania czy

⁶⁹⁸ A. Markowska, *Od glam do blob i z powrotem. Podróż nie całkiem science-fiction*, w: idem, *Komedia sublimacji...*, op. cit., s. 288.

rozpleniania Ja, a wreszcie o to, kim jest Piotr Wyrzykowski, odpowiedział: „Myślę, że 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 manifestie do organizowanej przez siebie wystawy – «niesubstancjonalne». I chyba właśnie to podejście doprowadziło do powstania Dawida oraz mojej Piotra «zachodniej» wersji»⁶⁹⁹.

Jest w tym „szaleństwie” znikania i obrazowania – być może – metoda, zaś personifikowana wielość podmiotów – za Deleuzem i buddyzmem zen – heterogeniczną potencją tożsamości, która ujawnia się w jedności, co stało się (po domniemanej śmierci) udziałem tytułowego bohatera filmu Gusa van Santa *Gerry* 2002.

9. Redefinicje figury podmiotu – aneksja i kreacja elementów tożsamościowych.

Mitologizacja i heterogeniczność doświadczenia wewnętrznego artystów to komponenty, które – jeśli uważnie zdekonstruować ich obszar aktywności w dziele – zwykle obrazują zarówno własną pracę podmiotu, jak i dalece zaawansowaną aneksję oraz kreację zaadoptowanych elementów tożsamościowych. W każdym przypadku proces ten jest powiązany z generowaniem przestrzeni mitu i konfabulacji.

Na obszarze sztuki drugiej połowy XX w. do grona równie niezwykłych, co wybitnych, mitografów – poza opisywanym już wcześniej przypadkiem Josepha Beuysa – zaliczyć trzeba Francisca Bacona. Po jego śmierci współczesne mitologie, chociaż nadal są jeszcze istotnym zarysem twórczości, zostały jednak przeczesane z modernistycznej ekstazy i/albo cierpienia, a prawdziwe emocje zastąpił ich miraż, pastisz i 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 rzeźnią czy prosektorium, a rzeczy „wieczne” wprzęgnięte są w porządek doraźności i efemeryczności ludzkiej fizjologii. Artysta, kreując własną, skądinąd wstrząsającą, wizję, nie odżegnywał się

⁶⁹⁹ *Znikanie jest dzisiaj modne i dobrze opłacane*. Piotr Wyrzykowski w rozmowie z Romanem Lewandowskim, „Fort Sztuki” 2005, nr 2, s. 23.

jednak od anektowania uniwersalnej topiki, i dlatego nie może dziwić, że znajdujemy w jego obrazach (cykl *Heads*, 1949) echa rozlicznych wizualnych lektur, a pośród nich bez wątpienia dzieła tak na pozór odległe (w czasie i temacie), jak dzieła Matthiasa Grünewalda (ok. 1480-1528) z jednej strony czy filmy Sergiusza Eisensteina (1898-1948) z drugiej. W słynnej scenie masakry na odeskich schodach (*Pancernik Potiomkin*, 1925) pojawia się m.in. krótka sekwencja, w której Eisenstein poprzez nowatorskie zastosowanie montażu i zbliżenie koncentruje całą uwagę na pokrzwawionej twarzy krzyczącej pielęgniarki. Ekspresyjność tych kadrów miała podobno niezwykle poruszyć Bacona i ślady tej inspiracji widoczne są na przykład w obrazie *Fragment of a Crucifixion* (1950).⁷⁰⁰

Niezależnie od tekstualnych czy ikonograficznych inspiracji na twórczość brytyjskiego artysty miały wpływ nie mniej dramatyczne epizody z jego własnego życia. Istnieją świadectwa, że Bacon – jak pisze 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”⁷⁰¹. Jedną z najważniejszych w dorobku prac artysty – jego „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 artystów 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. Jej dojrzała twórczość miała stanowić kataraktyczną odskocznnię, gdyż – jak sama mówiła – „Sztuka jest autoekspresją, która posiada siłę komunikowania. Artysta dotyka nieświadomości i posiada dar wydobywania jej na zewnątrz w widzialnej formie. Artysty 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”⁷⁰².

Podobna dykcja quasi-autobiograficznej i autoekspresyjnej narracji pojawia się także w sztuce polskiej szóstej dekady, choć jest ona często wsparta szerszą eschatologiczną wykładnią, co miało miejsce m.in. w twórczości malarstwa Tadeusza Brzozowskiego,

⁷⁰⁰ Więcej na ten temat w: M. Peppiatt, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld & Nicolson, London 1996.

⁷⁰¹ C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, przeł. R. Bartoń, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004, s. 171-172.

⁷⁰² M. Wasilewski, *Bezsensowność. Rozmowa z Louise Bourgeois*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, s. 271-272.

Jonasza Sterna czy Tadeusza Kantora. W latach 80. ten poetycki, zmetaforyzowany przekaz – został podtrzymany – acz uległ on daleko idącej rekontekstualizacji. Echa przeszłości zastąpił żywioł codzienności i – zgodnie z duchem nowej ekspresji – treści były w nim poddawane w cudzysłów, nie bez autoironicznych akcentów, co szczególnie cechowało malarstwo Ryszarda Grzyba, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawłaka, Ryszard Woźniaka czy Pawła Susida. Dezynwoltura ta – wsparta niekiedy elementami subwersji – pojawiła się również w następnej dekadzie w kręgu artystów związanych z grupą Ładnie – u Rafała Bujnowskiego, Marka Firka, Józefa Tomczyka, Marcina Maciejowskiego i Wilhelma Sasnała, a także w rozlicznej rzeszy ich naśladowców i akolitów.

I jakkolwiek Pierre Bourdieu dość krytycznie ocenia sztukę schyłku ubiegłego stulecia, próbując 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”⁷⁰³, a – co więcej – wydaje się on postrzegać sztukę jako obszar generowania reprodukcji nierówności społecznych, to jednak Bourdieu wydaje się nie doceniać zawartego w niej krytycznego komentarza do życia codziennego i towarzyszącej mu mass-medialnej ikonosfery. Aspekt ten jest dziś nieodłącznym elementem nadreprezentacji „władzy spojrzeń” i tożsamościowych dywagacji w pracach Izabeli Gustowskiej (*Portret wielokrotny*, 1985), Katarzyny Józefowicz (*Dywany*, 2000) czy Oskara Dawickiego (*Portrety uliczne*, 2003).

Kreacje tożsamościowe w sztuce drugiej połowy XX w. wiążą się również z istotnymi przemianami społecznymi i obyczajowymi, które zapoczątkowane zostały przez kontrkulturę lat 60. W wersji artystycznej przybierały one niekiedy dość radykalne czy nawet wywrotowe formy i treści, czemu wyraz wielokrotnie dawał performerski tandem Gilbert & George. Artyści ci byli autorami licznych wystąpień o charakterze manifestów, ale dopiero w 1995 r. przedstawili je w esencjonalnej formie, którą nazwali *Ten commandments* i w jej ramach postulowali:

1. Będiesz zwalczał konformizm;
2. Będiesz zwiastunem wolności;
3. Będiesz robił użytek z seksu;
4. Będiesz ponownie wymyślać życie;
5. Będiesz tworzył sztuczną sztukę;
6. Będiesz miał poczucie sensu;

⁷⁰³ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 284.

7. Nie będziesz wiedział co dokładnie robić, ale będziesz to robił;
8. Będziesz dawał swą miłość;
9. Będziesz porywał duszę;
10. Coś oddasz z powrotem.⁷⁰⁴

Zarówno twórczość *stricte* wizualna, jak i performatywna, tandemu Gilbert & George – niezależnie od formułowanych w niej treści – konotuje jeszcze jeden niezwykle ważki aspekt, jakim jest kolektywne autorstwo sztuki, co przenosi się na płaszczyznę dzieła oraz samego medium. Od czasów pierwszych wystąpień akcyjnych – a zatem happeningów Johna Cage'a czy Allana Kaprowa w Ameryce – oraz grupy Gutai w Japonii – zaczęła niepomierne wzrastać rola i powiązanie spontanicznej, indywidualnej ekspresji z szerszym, bo zbiorowym, kreowaniem i współuczestnictwem w sztuce.

Znamiennym, jakkolwiek specyficznym, tego rodzaju dziełem był *Wymazany rysunek de Kooninga* (1953) – praca podpisana przez Roberta Rauschenberga, a jednocześnie bazująca na pracy Willema de Kooninga i powstała w efekcie komitywy oraz współpracy z Jasperem Johnsem. Inaczej rzecz się ma w przypadku wzmiankowanej wcześniej grupy Gutai, gdzie doszedł jeszcze postulat anonimowej kreacji, co – oczywiście – miało źródło w kulturze zen, która jest afirmacją bezpodmiotowości, ale pokrótce stało się też trendem bardziej powszechnym na świecie. 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 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 aktywności artystów 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.

Analogicznym przełamaniem tabu intymności jest również realizowany od 1997 r. projekt Alicji Żebrowskiej i Jacka Lichonia – *Infiltron* – którego istotą jest próba przeniknięcia i współuczestnictwa w wybranych przejawach rytuałów, obrzędów i zwyczajów

⁷⁰⁴ Cyt. za: A. Markowska, *Komedia sublimacji. Dyskurs wartości we współczesnej sztuce amerykańskiej*, w: *idem, Komedia sublimacji...*, *op. cit.*, s. 64. Całość można zobaczyć na stronie: <http://www.youtube.com/watch?v=qI56iKc9DGk> .

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, iż w obu tych przypadkach „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”⁷⁰⁵.

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 Acconiego. U tego ostatniego – jak pisze RoseLee Goldberg – „Począwszy od 1971 roku 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*. Jego *Seedbed (Rozsadnik)*, z roku 1971, wykonany w Sonnabend Gallery, Nowy Jork, należy do najgłośniejszych prac tego typu. Polegała ona na tym, że Acconci masturbował się pod rampą zbudowaną w galerii, nad którą przechodzili zaproszeni goście”⁷⁰⁶.

Problematyka energetyczności jest immanentną częścią wizualnych narracji Józefa Robakowskiego (*Idę*, 1973; *Kąty energetyczne*, od 1975; *Manifest energetyczny*, 2003). Obiektem refleksji łódzkiego artysty, można wręcz rzec – jego siłą napędową – stają się figury, które Robakowski przeformułuje zgodnie ze swym temperamentem, typem mentalnym, modelem postrzegania rzeczywistości. W jego przypadku artystyczne peregrynacje mieszczą się w obrębie energetyki ciała i obiektu, ich zmiennych potencjałów, które zostają poddane imperatywowi geometrii w dość przewrotny sposób. Fascynacja *kątami energetycznymi* nie jest bowiem niczym innym, jak podjęciem problematyki „kątów” jako „wyrazu geometrii intuicyjnej”⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 111.

⁷⁰⁶ R. L. Goldberg, *Ciało artysty*, w: *Performance*, s. 90–91.

⁷⁰⁷ *Józef Robakowski*, kat. wyst., Centrum Sztuki w Bytomiu, 1997.

Zagadnienie tożsamościowej aneksji dotyczy również płaszczyzny *stricte* medialnej. Jej egzemplifikację odnajdujemy w całej post-kolażowej kulturze ubiegłego stulecia – począwszy od modernistycznych brikolaży Picassa, Schwittersa i Duchampa, a skończywszy na postmodernistycznej estetyce DJ-ów. Na tym tle niezwykle reprezentatywne wydają się *Pasaże* Waltera Benjamina (1892-1940) – książka określana jako swoisty *patchwork*, skonstruowany z tysięcy zapisków, komentarzy autora a w jeszcze większej mierze wypisów z czasopism i gazet, cytatów z książek, której pełny tekst wydano dopiero w 1980 r. wiele lat po śmierci Benjamina.

Przykładem totalnego rozpuszczenia się indywidualnego autora i *de facto* jego „zniknięcia” jest krótka powieść Georges’a Pereca – *Człowiek, który śpi* (1967), gdzie – jak głosi legenda – podobno nie ma ani jednego zdania skreślonego przez samego Pereca, który już sam tytuł zaczerpnął z pierwszego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, natomiast całą resztę 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 tej 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, gdzie tytułowy outsider zamyka się w mansardzie na poddaszu bądź przemieszcza się po Paryżu jak śniący, zaś jedyne słowa w filmie płyną z ust... niewidzialnej narratorki.

W sztukach wizualnych współczesnym odpowiednikiem takiej strategii jest m.in. technika serigrafii, która umożliwiła artystom „przenoszenie” na płótno gotowych obrazów fotograficznych, co stało się znakiem rozpoznawczym Andy’ego Warhola (*Marilyn*, 1967) czy Richarda Hamiltona (*Swingeing London*, 1968-69). Jeszcze bardziej wyrazista w tym względzie jest filmowa technika *found footage’u*, która polega na zmontowaniu w nową całość fragmentów „wyciętych” z już istniejących filmem. 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).

Procedura aneksji kulturowych tekstów może się też odbywać poprzez nawiązywanie bądź cytowanie już istniejących klisz, które pełnią rolę konceptualnych ready-mades. Tak rozumiana aneksja odbywa się zazwyczaj poprzez zastosowanie repetycji motywów. Wśród tysięcy podobnych zabiegów i toposów warto wspomnieć o matrycującej się kliszy czytającej kobiety (Jan Vermeer, *Dziewczyna czytająca list*, ok. 1657-1659; Jean-Honoré 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. akt schodzący po schodach (Eadweard Muybridge, *Ascending Stairs*, ok. 1887; Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912; Shigeo Kubota, *Nude Descending a Staircase*, 1976; Gerhard Richter, *Ema Nude, Descending Staircase*, 1966).

Zaistniała dziś za sprawą nowych mediów polifonia głosów i wizerunków pozyskuje swoją reprezentację w sztuce bezpośrednio anektującej i technologii i „wylewające” się z nich warstwy znaczeniowe. Proces ten nabiera bardzo przekonującego wyrazu w pracach amerykańskiej artystki, Lynn Hershman. Jej cykl fotografii *Roberta* (1974-78) 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* (1980-90) artystka konstruuje hybrydyczne ciało i tożsamość, zespalaając je z nośnikami widzenia (kamera, lornetka, ekran). Nie mniej interesujące są instalacje Hershman, w których technologia jeszcze bardziej wkracza i redefiniuje cielesność oraz postrzeganie. W pracy *Room of One's Own* (1990-93) – 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”⁷⁰⁸. 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”⁷⁰⁹. W ten sposób sztuka, obrazy i tożsamości w procesie aneksji i kreacji tożsamości zakręcają przysłowiowe koło...

⁷⁰⁸ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 179.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, s. 180.

Część VI – Metafory podmiotu, czyli tożsamościowe dykcje i figury

1. Autoportret i autobiografia jako alegoria lustra.

Zarówno autoportret jak i autobiografia stanowią niezwykle istotną płaszczyznę dla rekonfiguracji i rekonstrukcji każdego potencjalnego projektu tożsamościowego. Są one intertekstualną przestrzenią, w obrębie której – pomiędzy fikcjonalnością a faktualnością – generują się sensy i znaczenia konstytuujące 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 wyjdzie psychologizm, jak dzieje się w *Słowach* Jean Paul Sartre'a (1964), bądź zdominuje go dokumentalizm, co uwidoczniło się w autobiografii Salmana Rushdiego *Joseph Anton* (2012), przedsięwzięcie autobiograficzne – jak zwraca uwagę 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 odniesienia, pewnej struktury językowej”⁷¹⁰, i – co nie mniej ważne – jest ono prozopopeją – a zatem fikcyjnym głosem skierowanym do „istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej”⁷¹¹. 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”⁷¹². To zatem rodzaj gry, w której nie obowiązuje system zerojedynkowy, a podmiot jest jedną z funkcji „pisania” dzieła.

W sztukach wizualnych kwestie semantyczne i formalistyczne nie jeden raz przysłańiały jednostkowy byt i autorski ryt. Abiograficzność i agenealogiczność jest w zasadzie dystynktywna dla przytłaczającej większości dzieł sztuki minimalistycznej. Z drugiej wszakże strony można jednak wnosić, iż wpisane w nią formy, język geometrii i charakter zastosowanych relacji przestrzennych są odzwierciedleniem pewnych prymarnych idei i założeń, które legły u autorskiej koncepcji dzieła⁷¹³, w związku z czym namacalna nieobecność Ja nie jest jego zaniechaniem czy ewakuacją, ale raczej celowym (za)mazaniem.

⁷¹⁰ 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.

⁷¹¹ *Ibidem*, s. 117.

⁷¹² *Ibidem*, s. 109.

⁷¹³ Zob. M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Tak rozumiana strategia w jakiejś mierze przyświecała także ostatniemu, wieloletniemu projektowi Romana Opalki (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”⁷¹⁴.

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, wypowiedanie itp.”⁷¹⁵.

Najczęściej jednak artyści decydują się raczej na wizualny komentarz, co w dobie wirtualizacji może przybierać formę *Electronic Diary*. Taką opcję obrała Lynn Hershman, która prowadząc swój intymny dziennik w latach 1986-89, odnosiła się do szerokiego spektrum zagadnień związanych z postrzeganiem cielesności z perspektywy voyeuryzmu, mass-mediów, komunikacji. *Electronic Diary* było transmitowane 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, a innym znów razem są artykulacją własnej (transformacji) egzystencji, co znalazło swój dojmujący wyraz w skądinąd dość makabrycznych rzeźbach Marca Quinna – *Autoportrety* (1990-91) – 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 Rebeci 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, ale – jak wyznała sama

⁷¹⁴ J. Jedliński, *Zakład. Romana Opalki życie w sztuce*, w: *Roman Opalka, Opalka 1965 / 1 - ∞*, (red.) B. Kosińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 14.

⁷¹⁵ Natalia LL, *Postawa transformująca*, w: Natalia LL (red.), *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała 2004, s. 13.

artystka – „Moja matka była dla mnie jak pomnik, dlatego pajak musiał być taki wielki. Daleko mi do siły mojej matki”⁷¹⁶.

Na tym tle nieco zaskakującym typem autobiografii może się wydać narracja „dwugłowa, współdzielona”, która charakteryzuje sporo realizacji artystycznych Félixa Gonzáleza-Torresa. Artysta ten przez lata budował intersubiektywną przestrzeń relacji ze swoim partnerem, posiłkując się – jak to dokładnie wypunktowuje Nicolas Bourriaud⁷¹⁷ – dwoma zegarami ze wskazówkami zatrzymanymi na tej samej godzinie [*Untitled (Perfect Lovers)*, 1991], dwoma poduszkami na pościeli posiadającymi jeszcze ślady wgniecenia ciała (24 billboardy, 1991), dwoma żarówkami i ich powiązаныmi wspólnie kablami [*Untitled (March 5th)*, #2 1991], dwoma symetrycznie powieszonymi lustrami [*Untitled (March 5th)*, #1, 1991] czy dwoma zachodzącymi na siebie okręgami [*Untitled (Double Portrait)*, 1991].

Wyrazem uprzestrzennienia osobistych narracji i przeniesienia ich w obręb galerii są performanse autobiograficzne Sophie Calle, Mariny Abramović i Ulaya, a także Marca Chaimowicza. Ten ostatni zazwyczaj odtwarza i konfrontuje w przestrzeni publicznej swą 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 przepelnionej meblami i rekvizytami z jej utrwalonymi na nich wizerunkami.

Jakkolwiek 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”⁷¹⁸) – 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 swojego pożądania. W późniejszym ujęciu Freuda (około roku 1911) ma miejsce rewizja tego terminu⁷¹⁹ i odtąd wiedeński

⁷¹⁶ *Bezsenność. Rozmowa z Louise Bourgeois*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, s. 271.

⁷¹⁷ Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 84-85.

⁷¹⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 9.

⁷¹⁹ A. M. Cooper, *Narcissism*, w: A. P. Morrison (red.), *Essentials papers on narcissism*, New York University Press, New York 1985, p. 112-143.

psychoanalitik 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”⁷²⁰. 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”⁷²¹.

W wydanym w latach 80. studium Julii Kristevej *Tales of Love*⁷²² pojawia się kolejne odczytanie narcyzmu. Tym razem francuska filozofka 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”⁷²³.

Jednocześnie należy tu zaznaczyć, iż w figurze Narcyza (świadomego zarówno siebie jak i powiązanej z nim metafory) spoczywa 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, ale przyjmuje się dzisiaj, że pierwszy profesjonalny autoportret – stworzony jako niezależne dzieło – wyszedł spod ręki Albrechta Dürera dopiero w roku 1493. Autor zatytułował go wówczas *Portret artysty trzymającego oset* i obraz ów posiadał dość sporo symbolicznych i ogólnokulturowych odniesień. Od tego mniej więcej momentu autoportret

⁷²⁰ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 152.

⁷²¹ Z. Freud, *Wprowadzenie do narcyzmu*, przeł. B. Kocowska, w: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, (red.) K. Pospiszyl, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 288.

⁷²² Zob. J. Kristeva, *Tales of Love*, transl. by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1987, p. 101-136.

⁷²³ Yoka Genkaku, *Shodoka (Droga Zen do Oświecenia)*, cyt. za: <http://www.zen.ite.pl/teksty/shodoka.html>.

stał się jednym z częściej wykorzystywanych środków autoprezentacji, która niekiedy była oblekana w szaty mitologiczne, biblijne bądź historyczne. Sławnymi portrecistami stali się później Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh czy Andy Warhol. Na przestrzeni XX wieku – wraz z rozwojem sztuki abstrakcyjnej oraz wykształceniem się konceptualnego myślenia o dziele – portret przeżywał okresy wzlotów i upadków. Zbiegło się to także 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 jakąś konkretną wiedzę lub konfabulację wokół biografii oraz „psyche” autora, a jednocześnie odnosić się do kontekstu społecznego czy nawet politycznego (na przykład seksualnej, płciowej czy 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 dezawuuują obowiązujące klisze ikoniczne.

Najczęściej jednak w zamierzeniu artystów (auto)portret pełni wielką rolę w procesie fizycznej i mentalnej (auto)analizy. Z uwagi na istotny zwrot w badaniu problematyki nieświadomości – za sprawą popularyzacji idei psychoanalizy – (auto)portret zaczął cieszyć się dużym zainteresowaniem już w czasach pierwszej awangardy, a emblematyczne mogą tu być takie obrazy, jak autoportret Kazimierza Malewicza z sygnaturą czarnego kwadratu zamiast ręcznej inskrypcji nazwiska (1933), ekspresjonistyczne autoportrety Eгона Schielego (między 1910 a 1915) czy rozliczne antyrealistyczne wizerunki surrealistów (Salvador Dali, Max Ernst, Óscar Domínguez, Man Ray). Daleko pogłębiona 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 stała się przedmiotem wizualnej reprezentacji, było zupełnie nowym zjawiskiem w sztuce⁷²⁴.

Inną strategią portretową, jakkolwiek spotykaną również nagminnie w surrealizmie, jest teatralizacja osoby i podmiotu, która była m.in. 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

⁷²⁴ Więcej na ten temat w: P. Leszkowicz, *Helen Chadwick*, s. 107-108.

dramaturg, autor, artysta, bohater, a to jako kłown, sobowtór, dubler – przewija się w całej twórczości krakowskiego artysty. W programie jednej z jego sztuk (*Niech szczerą artyści*, premiera w 1985 r.) Kantor sam skrętnie wypunktował tę wielopostaciowość: „Ja – rzeczywisty – Ja – umierający, Ja, gdy miałem 6 lat”⁷²⁵. 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).

Elementem nie tylko czysto narzędziowym, ale również konstytutywnym, dla kreowania własnego wizerunku jest lustro oraz nasze odbicie w lustrze, które – jak pisze Sławomir Marzec – „jest formą samoobiektywizacji, rodzajem samouprzedmiotowienia przez systemy symbolizacji, komunikacji, funkcjonalizacji itp.”⁷²⁶. Posiada ono zresztą dość okazałą historię i ikonografię, czemu wyraz dawali i badacze przedmiotu (*Ikonologia* Cesarego Ripy, 1593) i malarze (*Autoportret w wypukłym zwierciadle* Parmigianina, ok. 1524). W XX w. ilość dzieł podejmujących tę tematykę – m.in. dzięki wynalazkowi fotografii – podlega już efektowi lawinowemu. W tej mierze symptomatyczne zwłaszcza wydają się tzw. autoportrety wielokrotne, w których sylwetka odbita jest w pięciu ujęciach – Wacława Szpakowskiego (1912), *Portret wielokrotny* Stanisława Ignacego Witkiewicza (ok. 1916) oraz Marcela Duchampa (1917). W przypadku Witkacego możemy powiedzieć już o bardzo przemyślanej strategii i praktyce artystycznej, gdyż w jego bogatym dorobku znajduje się także złożony z 25 autoportretów tzw. *Seans fotograficzny Stanisława Ignacego Witkiewicza* (1931). Ta praca i wiele jej podobnych 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”⁷²⁷. 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”⁷²⁸.

⁷²⁵ *Niech szczerą artyści*, program do spektaklu Kraków 1985.

⁷²⁶ S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008, s. 74.

⁷²⁷ S. Okołowicz, *Przeciw nicości*, w: *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 33.

⁷²⁸ A. Turowski, *Mines et Gestes*, cyt. za: Bożena Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s.12.

Lustro – traktowane jako mechanizm służący odrealnieniu bądź inscenizacji – było płaszczyzną teatralizacji osoby w twórczości fotograficznej francuskiej artystki i pisarki – Claude Cahun (1894-1954). W jej niezwykle spuściźnie znajdujemy cykl powstałych w latach 20. XX w. *Autoportraits*, w których Cahun wcielała się albo w różne mentalne typy charakterologiczne (kobieta jako wamp, „słodka lalunia” czy „anielica”), albo role zawodowe (akrobatka, kłown, 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 opisaną przez Lacana⁷²⁹ 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 klęczy na rozłożonym na posadzce lustrze. Jej twarz – w przeciwieństwie do bardzo wyrazistego zwierciadła – jest zniekształcona i widmowa.

Topos ludzkiego ciała jest immanentnym elementem prac Konrada Kuzyszyna⁷³⁰. Jego rozwijany w latach 1983-85 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 „mięśność”. Ta poniekąd wymuszona dialektyka stała się przyczynkiem cywilizacyjnych traum i tego, co za Julią Kristewą – określa się dzisiaj jako przedmiot wyparcia (*object*). Tymczasem Kuzyszyn w swoich pracach

⁷²⁹ Zob. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, „Psychoterapia”, nr 4/1987.

⁷³⁰ 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.

poszukuje esencjonalizmu i metafizycznego *constansu*, co uwypuklone jest m.in. 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”⁷³¹.

Efekt przenikania i multiplikacji (auto)wizerunków cechuje również wiele realizacji Izabeli Gustowskiej. Cykl jej prac pt. *Względne cechy podobieństwa – Poza sobą* (1984-86) 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.

Interesującą strategię redefiniowania ciała i tożsamości od lat podejmuje w swoich pracach Krystyna Piotrowska⁷³². 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 boku

⁷³¹ *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.

⁷³² 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.

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”⁷³³.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż w sztuce polskiej siódmej i ósmej dekady XX w. powstało wiele prac korespondujących z takim 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 odpowiednikami 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”⁷³⁴.

Spoglądając z szerszej perspektywy na problematykę obrazowania i reprezentacji ciała, a w tym (auto)wizerunku artysty, w sztuce drugiej połowy XX w. można dostrzec fundamentalną prawidłowość, która rozdziela ten dyskurs na dwa stanowiska i 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 (1939-90), 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 szóstej i siódmej 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 zresztą niezwykle ożywione reakcje publiczności. Na

⁷³³ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, s. 102-103.

⁷³⁴ *Autoportrety. Ja to jednak nie ktoś inny. Z Zofia Kulik rozmawia Bożena Czubał*, w: Zofia Kulik, *Autoportrety i ogród*, Galeria Le Guern, Warszawa 2004, s. 37.

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* (*Akcja sentymalna*, 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 nieznanomego* – jej artystyczny manifest. W tym *Liście* z 1974 czytamy: *Jeśli otwieram me ciała, abys mógł zobaczyć mą krew, to z miłości do ciebie*”⁷³⁵.

Kontynuację i rozwinięcie przedsięwziętych przez Ginę Pane wątków tematycznych spotkać możemy u amerykańskiej artystki – 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 typu dyskursu, jaki przynosi teoria queer i analizy prowadzone nad płcią kulturową. Sadomasochistyczna topika tych realizacji 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-Portrait. Vanity* (1986), która dla odmiany dialoguje z narcystycznym manieryzmem Parmigianina.

Z uwzględnieniem takiego właśnie historycznego kontekstu należy też interpretować prace 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 wyglądu świętych męczenników, w jakich 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 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

⁷³⁵ P. Leszkowicz, *Gina Pane – autoagresja to wy!*, „Czas Kultury” nr 1/2004, s. 32.

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 wymazał rysunek de Kooninga, zdawał się obwieszczać powrót do sztuki przedmiotowej i figuratywnej).

Innym niesłusznie zapoznanym dziełem, zrealizowanym w podobnej krytycznej i sarkastycznej manierze, były *Videomasochizmy* (1989) Józefa Robakowskiego. W pracy tej, wykonanej w konwencji performansu dokamernego, łódzki artysta symulował tortury i samookaleczenia akcjonistów, stosując w tym celu podręczne domowe narzędzia. Robakowski, który był zawsze artystą wyjątkowo zdystansowanym i krytycznym 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”⁷³⁶.

Zgołą odmiennej dykcji powściągliwości można dopatrzeć się w postawie 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”⁷³⁷. Z kolei Anna Markowska – za Victorem Stoichita – zwraca uwagę na bardzo interesującą serigrafie artysty pt. *The Shadow* (*Cień*, 1981), gdzie widzimy „przełożoną na język graficzny fotografię z patrzącym wprost na widza artystą; jednak większa 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

⁷³⁶ J. Robakowski, *Magia zwierciadła*, w: *Józef Robakowski. Vital-Video*, Muzeum Narodowe, Poznań 1993, s. 44.

⁷³⁷ H. Foster, *Andy Paperback*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 10, 2003, s. 8.

antynomię cienia i twarzy udało się Warholowi ukazać proces wywoływania samego siebie, a więc autoportret i scenariusz produkcji jednocześnie⁷³⁸.

Podobna rezerwa i dekonstrukcja, zarówno w stosunku do Ja, jak i do użytego medium, jest przypisana 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. Ten sam model postępowania – chociaż już w zdecydowanie bardziej przerysowanej, postmodernejszej manierze – charakteryzuje projekty autoportretowe japońskiego artysty, Yasumasa Morimurę. Jego cykl – *Self-Portrait – After... (Greta Garbo, Marilyn Monroe, Sylvia Kristel, Brigitte Bardot, Liza Minelli, Audrey Hepburn)* z 1996 roku czy też *A Requiem. Theater of Creativity - Self-portrait as... (Jackson Pollock, Yves Klein, Pablo Picasso, Marcel Duchamp)* z 2010 roku – jest w całości autoportretowy, mimo że Morimura wciela się w nim postaci znane ze świata sztuki i polityki.

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. Jednak 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)⁷³⁹.

2. „Pisanie” podmiotu *abjectem*.

W późnych pracach Zygmunta Freuda, a zwłaszcza w jego *Kulturze jako źródle cierpień* (1930)⁷⁴⁰, wiedeński psychoanalityk przedstawił koncepcję, zgodnie z którą wyłonienie się kultury w obrębie pierwotnych ludzkich społeczności było zdeterminowane m.in. przyjęciem postawy pionowej przez człowieka, co w rezultacie spowodowało przeniesienie punktu ciężkości ze sfery analnej na postrzężeniową i tym samym uprzywilejowało ludzki wzrok oraz procesualność widzenia. W ten też sposób ujawnił się i

⁷³⁸ A. Markowska, *Intruzje i manipulacje. Problem powtórzenia w grafice Barnetta Newmana i Andy'ego Warhola*, w: *idem, Komedia sublimacji*, s. 134-135.

⁷³⁹ R. Barthes, *Imperium znaku*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 139-140.

⁷⁴⁰ Zob. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, wydawnictwo KR, Warszawa 1992.

zafunkcjonował mechanizm wypierania wszystkiego, co związane jest ze sferą analną (w tym – cielesnością i jej fizjologią), a to z kolei legło u etiologii i – w konsekwencji – prowadzonych przez człowieka strategii kulturowych. Podążając za freudowskim rozumieniem, wertykalizm można synonimicznie postrzegać jako odpowiednik wizualności, której podłoże jest – jak widać – cielesne. Stąd też amerykańska krytyczka, Rosalind Krauss, w książce *The Optical Unconscious* (1994) dowodziła, iż widzenie jest „projekcją pożądania” (*desire-in-vision*). Tak rozumiany wertykalizm okazał się niezwykle przydatny przy analizie *action painting* i *drip painting* Jacksona Pollocka, jako egemplum *optical unconscious*⁷⁴¹.

W szeroko rozumianej kulturze wizualność i wertykalizm referuje więc topikę sublimującą przedmioty wyparcia, czy – jak to określiła Julia Kristeva – sferę abiektalną⁷⁴², a zatem – fantazmatyczny obszar zajmowany przez to, co jednostka (oraz społeczność) odrzuca, mimo że jest ona w istocie zakładnikiem tego, co rozgrywa się niejako na jej granicy; *abject* bowiem z jednej strony jest immanentnie intymny (dotyka tego, co wewnętrzne, pierwotne), z drugiej zaś – pozostaje obcy (zewewnętrzny, wtórny). Konstytuowanie się podmiotowości i tożsamości jest więc zawsze uwarunkowane ujawnianiem się *abjectu*, i stąd nie może dziwić, że znalazł się on także w centrum zainteresowania sztuki, filmu czy literatury.

Dwie ostatnie dekady XX w. są pod tym względem okresem szczególnym, gdyż wówczas to dało się zaobserwować wyjątkowo intensywne refleksowanie w kulturze problematyki *abjectu*, jako fundamentalnego obszaru dla re- i konfigurowania się artystycznego podmiotu, który po latach milczenia, „zasłonięcia” i/lub nieobecności ponownie zwraca się do sfery ukrywanych, wypartych czy zdegradowanych toposów. Ich otwarta artykulacja budzi często społeczny opór, gdyż procedura sztuki abiektalnej – jak zauważa Paweł Leszkowicz – generalnie zasadza się na „na kreowaniu przedmiotów i przedstawień brudu i obsceniczności, które naruszają, kwestionują oraz uwidaczniają 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”⁷⁴³.

⁷⁴¹ Zob. R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge 1994, s. 293-294.

⁷⁴² Więcej o problematyce *abjectu* piszę w rozdziale: III 3 Rola *abjectu* w konstruowaniu podmiotowości.

⁷⁴³ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick*, s. 234-235.

I rzeczywiście – sztuka abject art penetruje obszary powiązane i z reguły skrywane czy maskowane w obszarze Realnego, obrazując bądź kontekstualnie przywołując m.in. przedstawienia krwi, spermy, wymiocin, ekskrementów, cielesnych szczątków oraz materię organicznego pochodzenia, która w niektórych okolicznościach może wywoływać lęk, budzić niepokój czy wręcz obrzydzenie. W narracji tej jednym z najczęściej – i historycznie najwcześniej – eksploatowanych w sztuce motywów jest krew. Artyści świadomie czerpią z jej symbolicznego potencjału i stosują ją w sztuce jako metaforyczny zamiennik. Jednak konotowana przez krew symbolika (życie, śmierć, ofiara, męczeństwo, odkupienie, odrodzenie) posiada już cokolwiek wyeksploatowaną i niekiedy przeciwstawną treść, stąd topika ta zazwyczaj jest rekontekstualizowana w konkretnym czasie i przestrzeni. Drugim zabiegiem jest z kolei zerwanie idei *mimesis*, co ma miejsce, zwłaszcza w sztuce akcyjnej. Jeśli jednak przekroczenie tej granicy jest przeważnie ofiarowaniem własnej cielesności (np. u Mariny Abramović), o tyle kupczenie nią (np. u Hermanna Nitscha) napotyka na opór i konsternację. Trzeba bowiem mieć na uwadze fakt, że jego teatr misteryjno-orgiastyczny to nie tylko sięganie do dionizyjskich korzeni, ale w obecnym kształcie aspekt ten został unurzany zarówno we krwi, jak i w pieniądzu, gdyż Nitsch zrobił z tego dochodowy bussines. Zarzut ten – oczywiście – nie dotyczy większości performerów, którzy w swoich wystąpieniach nie kierowali się jakimikolwiek merkantylnymi intencjami, czego zresztą dowodzą akcje i prace Any Mendiety (*Untitled, Self portrait with Blood*, 1973; *Mutilated Body on Landscape*, 1973), Mike'a Parr'a (*Push 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 przywoływana również jako rodzaj pisma posiadającego określoną składnię, strukturę, genealogię i potencjał. Może zatem być elementem poszukiwań formalnych i estetycznych (Gerhard Richter, *Mirror, Blood Red*, 1991; Andres Serrano, *Bloodstream*, 1987), posiadać odniesienia judeochrześcijańskie (Andres Serrano, *Red Pope*, 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 wielokrotnie stawała się medium i/lub lejtmotywem twórczości Andresa Serrano oraz Bogny Burskiej. W przypadku amerykańskiego artysty – poza już wcześniej wymienionymi przykładami jego dzieł – warto wspomnieć o kilku innych

pracach, gdzie z wielką siłą odznacza się ich transgresyjny, antropologiczny i właśnie abiektałny 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 realizacji tego dzieła. Analogicznie rzecz się ma z podobną w duchu pracą *Crucifixion* (1987). Warto też dodać, iż zastosowane przez Serrano składniki – mleko i krew w *Milk and Blood* – a także krew menstruacyjna – w *Red River* (1989) – poprzez niemal namacalne przywołanie kobiecej cielesności są bez wątpienia – na co zwraca też uwagę Lucy Lippard⁷⁴⁴ – naruszeniem kardynalnego tabu maskulinistycznej kultury.

Bogna Burska wybrała zdecydowanie inną „drogę” obrazowania. Jej sztuka to raczej opowieść o przygodach ciała i podmiotu, których dramaturgia często jest wpisana w określoną przestrzeń. To wizualny tekst i pamięć architektury – kolekcja krwawych (acz malarskich) gestów (*Bez tytułu*, instalacja, Galeria Biała Lublin, 2002 oraz *Witraże* w Kościele Mariawitów, Pogorzel). W przypadku realizacji lubelskiej nie mamy 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 architektury, jak tożsamości. Nie możemy jednak jednoznacznie odpowiedzieć czy chodzi tu o ranę w architekturze (i w tożsamości) czy o architekturę (i o tożsamość) rany? Wszystko odbywa się w magicznej przestrzeni ‘pomiędzy’ (prawdą i zmyśleniem, ciałem i cielesnością), które są fundamentem i trampoliną dramatu... Z kolei w jej pracy *Książka* (2004) mamy 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*⁷⁴⁵.

Zdecydowanie rzadko, żeby nie powiedzieć prawie w ogóle, pojawiają się w sztuce abiektałnej bezpośrednio odniesienia do spermy. I o ile w artystycznej biografii amerykańskiego postkonceptualisty Scotta Kildalla znaleźć możemy projekt instalacji malarskiej pt. *Sperm Art* (2010), a także odnotować należy rzeźbę przedstawiającą tryskającego spermą mężczyznę u Takashiego Murakamiego (*My Lonesome Cowboy*, 1998) bądź podobne wizualne sugestie u Maurycego Gomulickiego w fotografii *Cream Pie* (2006),

⁷⁴⁴ L. Lippard, *Andres Serrano: the Spirit and the Letter*, [w:] „Art in America”, 1990, April, p. 13.

⁷⁴⁵ Akapit poświęcony twórczości Bogny Burskiej jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Niebezpieczne związki krwi*, w: „Arteon” 2006 nr 10.

to jednak są to sporadyczne prace. Na tym tle pewnym 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 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 (wertikalnie usytuowany na płótnie) artysta miał w ramach męskiej psychodramy dokonywać aktu seksualnego *drippingu*, czego efektem są takie kompozycje, jak na przykład *Number 1 (Lavender Mist, 1950)* czy *Autumn Rhythm (1950)*.

Charakterystyczne dla powojennej Europy egzystencjalne poczucie zwątpienia i wyalienowania, które zresztą w swoim czasie zyskało spektakularne zainteresowanie artystów i całkiem sporo entuzjastów, znalazło swoją reprezentację w kulturze współczesnej w dużej mierze dzięki popularności powieści Jean-Paula Sartre'a *Mdłości* (1938). Wyrażona w niej repulsja czy odraza wobec istnienia „skażonego” nadmiarem jest odruchem wywołującym zarazem reakcję emocjonalną (np. wstręt) jak i cielesną (np. wymioty). Opisana i zanalizowana przez autora *Bytu i Nicości* (1943) kondycja człowieka to „podmiotowość, która się uprzedmiotawia”⁷⁴⁶. Zaś reperkusją takiego stanu odczuwania świata może być trauma, melancholia bądź spazmy, co stało się udziałem uprzedmiotowionych podmiotów zreprezentowanych przez Cindy Sherman w jej późniejszych pracach tworzonych w ramach cyklu *Untitled Film Stills*. Pośród nich szczególnie jedna fotografia – *Untitled # 175 (1987)* – porusza wspomniane rejestry i wywołuje rzeczywiście dramatyczne odczucia. Widzimy bowiem na niej ziemię wyściełaną 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 mamy sytuację, gdy abject przenika z zewnątrz do wewnątrz, a zatem jakby – być może – jego pojawienie się było konsekwencją wcześniejszej agresji (na przykład gwałtu czy aktu mizoginizmu) i w efekcie to sam podmiot właśnie staje się w nich abjectem.

⁷⁴⁶ J-P. Sartre, *Critique of dialectical reason, vol. I: Theory of practical ensembles*, Verso Books, London – New York 1991, p. 85-86.

Innym rozwinięciem tej topiki jest słynny performans Paula McCarthy'ego *Class Fool* z 1976 roku, podczas którego artysta na University of California w San Diego pokrywał swoje ciało keczupem, wydalał lakę Barbie i parokrotnie 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), gdzie brytyjski laureat nagrody Turnera (2001) zaangażował jako wykonawców 6 kobiet i 4 mężczyzn. W zaprezentowanej przezeń instalacji wideo widzimy na poszczególnych filmach rozlokowanych centralnie w pustej, aseptycznej przestrzeni pojedynczo występujących samotnych, wymiotujących ludzi, 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”⁷⁴⁷, gdyż w zamierzeniu autora chodziło przede wszystkim o stworzenie systemu o określonej strukturze, składni i semantyce. Na wieloaspektowość twórczości autora *Filozofii w buduarze* zwróciło uwagę wielu badaczy, żeby tylko wymienić Lacana i jego esej *Kant avec de Sade* (1963), Susan Sontag *The Pornographic Imagination* (1967), a także Max Horkheimer i Theodor Adorno, którzy poświęcili mu jeden z rozdziałów *Dialektyki oświecenia* (1947). Niezależnie od tego – osobne i niezwykle później komentowane studia nad spuścizną de Sade'a wyszły spod pióra Pierre'a Klossowskiego *Sade mój bliźni* (1947) oraz Georges'a Bataille'a *Literatura a zło: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet* (1957). Bataille – co znamienne – kiedy po raz pierwszy opublikował w 1928 r. swoją mikropowieść *Historia oka*, wydał ją pod pseudonimem Lord Auch (Pan Sraczy). Jej główna bohaterka dopuszcza się rozlicznych przekroczeń kulturowych tabu i desakralizacji symboliki chrześcijańskiej (m.in.

⁷⁴⁷ R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 6.

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 i kontestacji kulturowej prowadzonej przez Luisa Buñuela w jego kilku wczesnych filmach. 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. Najbardziej jednak radykalnym obrazem – do dnia dzisiejszego – pozostaje legendarne *Salo, czyli 120 dni Sodomy* (1975) wyreżyserowane przez Piera Paolo Pasoliniego. Film ten opowiada historię czterech faszystowskich dygnitarzy, którzy w założonej przez Mussoliniego w Sałò Włoskiej Republiki Socjalnej (w latach 1943-45) 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, gdy przymuszano uczestników orgii do zjadania swoich ekskrementów.

W sztukach wizualnych najbardziej skrajnym przejawem podobnych ekscesów było analizowane przeze mnie już wcześniej wystąpienie akcjonistów wiedeńskich *Sztuka i rewolucja* (*Kunst und Revolution*, 1968)⁷⁴⁸, w którym wystąpili m.in. Otto Muehl, Peter Weibel i Günter Brus. Ten ostatni podczas wspomnianej akcji oddał mocz i wypił go, oddał kał na ziemię, zaśpiewał hymn Austrii, rozsmarował fekalia na ciele, wsadził palec do gardła i zwymiotował.

Na antypodach tej narracji należałoby umieścić akcję Piero Manzoni, 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*) – i opatrzone tytułami w czterech językach sprzedawał swe fekalia w cenie złota. Równie metaartystyczne konotacje pojawiają się w niektórych performansach Paula McCarthy'ego. Na przykład podczas *Shit Face Painting* (1974) artysta, umazany w brązowej farbie, wił się na rozciągniętym płótnie, pozostawiając odcisnięte ślady swojego ciała, co było ewidentnym, acz ironicznym, nawiązaniem do *action painting* Jacksona Pollocka.

⁷⁴⁸ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcjonisci wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów.

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 później w wywiadzie wyjaśniał, 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...”⁷⁴⁹.

Problematyka relacyjności jest również po części tematem wideo Alicji Żebrowskiej pt. *Z matką* (1993-94), gdzie artystka na filmie, odwrócona plecami do widza, kuca i oddaje kał. Uwzględniwszy aspekt abiektałny tej pracy – zwłaszcza zaprezentowaną nieczystość – z jednej strony, zaś z drugiej – tytuł, który przywołuje w teorii Kristewej semiotyczne podłoże relacji z matką, można domniemywać, że praca Żebrowskiej jest pełna ambiwalencji, gdyż jest jednocześnie próbą przywrócenia utraconej jedności, a zarazem wyparciem tego, co symboliczne.

Do tego samego abiektałnego dyskursu można zaliczyć rzeźby amerykańskiej artystki, Kiki Smith – *Pee Body* oraz *Tale*, obie z 1992 roku – w których defekacja i oddawanie moczu są wprzęgnięte w szerszą egzystencjalną i neurotyczną narrację. Z kolei w pracach powstałych na przełomie minionego i obecnego tysiąclecia, którym towarzyszy podobna topika, ujawnia się coraz więcej komponentów sytuujących je 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 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 tego trendu należał Charles Demut (1883-1935), autor akwarel *Three Sailors Urinating* oraz *Two Men Urinating* (ok. 1930)⁷⁵⁰. W Okresie powojennym przedmiotem swoistych mitologii stały się zwyczaje

⁷⁴⁹ 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/>.

⁷⁵⁰ 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.co.ma/array/chap_00.html.

urynalne Jacksona Pollocka⁷⁵¹, 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 bez wątplenia 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 jego seksualnego partnera. Z kolei Andy Warhol w latach 1977-78 zrealizował serię obrazów *The Oxidation* (tzw. *Piss Paintings*), których technologia 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”⁷⁵².

Jedną z najbardziej kontrowersyjnych i komentowanych w ostatnich latach pracą w tym tematycznym obszarze był bezsprzecznie *Piss Christ* Andresa Serrano (1987), gdzie na wielkoformatowej fotografii artysta przedstawił krzyż zanurzony w urynie. Naruszenie przez Serrano fundamentalnego symbolu chrześcijańskiego zostało natychmiast okrzyknięte jako akt bluźnierstwa, mimo że sam artysta w licznych wypowiedziach przekonywał, że jest wierzący, i dowodził, iż w swojej pracy odnosił się tylko do języka konsumpcjonizmu, obecnego w handlu dewocjonaliami, i epatowania nimi zarówno przez wiernych jak i instytucję kościoła katolickiego, co – według artysty – fałszuje 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* (*Sikany kwiat*, 1991-92) – które powstały w efekcie oddania (na mrozie) moczu

⁷⁵¹ Więcej na ten temat piszę w rozdziale: II 1.7 (Nie)tożsamość ekspresjonizmu abstrakcyjnego – od egzystencji do transcendencji.

⁷⁵² A. Markowska, *Horyzontalność: Paul McCarthy i inni*, w: idem, *Komedia sublimacji*, s. 158.

artystki i jej męża, Davida Notariusza, na specjalnie przygotowane formy. Z kolei *Le Divorce* (*Rozwód*, 1994) Sophie Calle to projekt opowiadający historię intymnego związku, w którym kobieta przez cały czas jego trwania podtrzymywała mężczyźnie członek podczas sikania, a kiedy jednak w końcu para zdecydowała się rozejść, kobieta postanowiła zakończyć ten proceder pamiątkową fotografią przedstawiającą ich fizjologiczną i erotyczną zażyłość.

Cała sfera, związana z abiektałnością ludzkich wydzielin, jest immanentnie przypisana ludzkiej cielesności i emocjonalności. Louise Bourgeois, która 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, wyjaśniła w jednym z wywiadów, iż „po prostu 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 pozostawianiu w bliskości z tymi ciekącymi cieczami”⁷⁵³.

Polskim odpowiednikiem i jednocześnie zdecydowanie popkulturową wersją tego motywu jest praca Joanny Rajkowskiej *Satysfakcja gwarantowana* (2000), która była produktem napojów gazowanych, faktycznie zawierającym jej płynny ustrojowe, i sprzedawanym 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. Egzemplifikację tej procedury spotykamy w pracach następujących artystów: René Magritte (*Sztuka symetryczna*, 1928), Óscar Domínguez (*Portret pianisty*, 1933), Hans Bellmer (*Lalka*, 1936), Roland Penrose, (*Zroszona maszyna*, 1937), Kurt Seligmann, (*Ultra mebel*, 1938).

Po II wojnie światowej abject powraca ze zdwojoną siłą w sztuce performatywnej. Spektakularną pod tym względem akcją było słynne *Vagina painting* (*Malarstwo waginalne*, 1965) Shigeko Kuboty. Japońska artystka podczas nowojorskiego festiwalu Fluxusu zamalowywała arkusze papieru (umieszczonym w bieliźnie) pędzlem na czerwony kolor, który – sądząc po żywych reakcjach publiczności – kojarzył się widzom z krwią menstruacyjną. Performans ten kontekstualnie nawiązywał do dwóch innych akcji – *Zen for*

⁷⁵³ *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/>.

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, jak pamiętamy, 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 działaniem akcyjnym, wykorzystującym abject jako medium, było zrealizowane w 1964 r. *Meat Joy* (*Mięsna uciecha*), gdzie Carolee Schneemann wraz z jej Kinetic Theater Group – poza farbą malarską – spożytkowała również kiełbasy oraz surowe kurczaki i ryby. Sama artystka opisała swoje wystąpienie jako „erotyczny rytuał”, odwołujący się do dionizyjskiej „celebracji ciała jako materiału”⁷⁵⁴. W innej akcji Schneemann – *Eye Body* (1963) – pojawiają się konotacje judeochrześcijańskie (księga Genesis), gdyż artystka zaprezentowała m.in. dwa węże, które pełzały po jej waginie.

Artykułowanie szczątków w ramach abject artu jest dystynktywne dla twórczości Roberta Gobera. W jednej z jego abiektalnych instalacji *Untitled* (*Bez tytułu*, 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 ponizzone (często jednocześnie budzą śmiech). Ta (...) metoda stawia sobie osobliwy cel, by wydobyć traumę z podmiotu, najwyraźniej z nadzieją na to, że nawet jeśli utraconego *objet a* nie da się odzyskać, to przynajmniej można zbadać pozostawioną przezeń ranę (po grecku słowo *trauma* to «rana»)”⁷⁵⁵.

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, ale również porzucenia formy czy jej transformacji, są obecne też 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

⁷⁵⁴ Cyt. za: N. Princenthal, *The arrogance of pleasure*, “Art in America” October 1997, p. 108.

⁷⁵⁵ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 181.

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)”⁷⁵⁶.

W tym samym nurcie mieści się też procesualna praca – *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorectic*, 1987 – kanadyjskiej artystki czeskiego pochodzenia Jany Sterbak. Jest to sukienka wykonana w całości z sześćdziesięciu funtów mięsa, którą albinoska, anorektyczna modelka nosiła na sobie podczas trwania wystawy. A ponieważ nie była to jednodniowa ekspozycja, praca (ubiór) z czasem zaczęła się rozkładać 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 są 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 artysty 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 łóżysku Klamana umieścił zwierzęce trzewia. Szczątki i ich postępujący rozkład stały się modelowym „zestawem” śmierci, którą artysta niejako włączył w pierwszy obieg, czyniąc z tanatosu fundamentalny wymiar egzystencjalnego doświadczenia zarówno człowieka jak i artysty⁷⁵⁷.

Dzielaми, co najmniej równie drastycznymi w kontekście dyskursu śmierci, są rozliczne realizacje Teresy Margolles. Najbardziej może 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 dowiadywali się, że znajdujące się tam powietrze, wypełnione

⁷⁵⁶ I. Kowalczyk, *Marc Quinn*, cyt. za: <http://strasznasztuka.blox.pl/2006/08/Marc-Quinn.html>.

⁷⁵⁷ Akapit poświęcony twórczości Grzegorza Klamana jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Ekonomie Sztuki w: Panopticon*, Kulturforum Burgkloster Lübeck 2006.

było bańkami mydłanymi i 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 dopatrzeć w kilku cyklach fotograficznych Bogny Burskiej (*Vazante, 2005; Marmur i woda, 2004*) oraz Any Mendiety (*Silueta Works in Mexico, 1973*).

W twórczości większości omówionych tutaj artystów kluczowym problemem wydaje się rodzaj elementarnej relacji z ciałem i cielesnością, ponieważ – jak zwraca uwagę Eleanor Heartney – „Niezależnie bowiem 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”⁷⁵⁸. Sztuka – jako obrazowanie i konceptualizowanie – ma tutaj zatem pełnić funkcję medium w procesie sublimacji, który prowadzi zarówno do transgresji, co katharsis. Te zaś stają się konstytutywne dla podtrzymywania i redefiniowania tożsamości podmiotu.

3. Nowy wspaniały świata *tanatosa*⁷⁵⁹.

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 uobecnianą 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 drugiej połowy XX wieku, a także czasów najnowszych, jest łączne potraktowanie kilku praktyk artystycznej wypowiedzi. Składają się na ów proces – wyodrębnienie obszaru i parcelacja jego „umeblowania”, artykulacja postaw i

⁷⁵⁸ E. Heartney, *Sprośna sztuka katolików*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 9/2006, s. 21.

⁷⁵⁹ Tekst niniejszy jest nieco zmodyfikowaną wersją mojej publikacji pt. *Śmierć w nowych dekoracjach*, która ukazała się w: „Opcje” 2004, nr 1/2.

przejawiających się figur wyobraźni, wreszcie porządkowanie dyskursu śmierci i jego rozproszenie w akcie kreacji (pisanie) dzieła (tekstu).

Ponowoczesność kolportuje i multiplikuje wspomnienia o śmierci bliskiego i/lub fikcyjnego człowieka w ilości, która od dawna już zaczęła przekraczać jego percepcyjne możliwości. Jednostka często nie ma już czasu bądź wystarczającej motywacji, aby wytwarzać obrazy czy cofać się w retrospekcję i niejednokrotnie korzysta z gotowych ikonograficznych wzorców. Funkcjonująca obrazowość staje się zatem swoistą protezą wizualną, a jej podłoże, genealogia oraz struktura niejednokrotnie mają czysto wirtualną konsystencję. Charakterystyczne w tej mierze są fotografie Cindy Sherman z cyklu *Untitled Film Stills*, z których nie przeziiera 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»”⁷⁶⁰). 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.

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 takiego 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 konstryuuje narrację przeciwległą do dyskursu prywatyzującego i marginalizującego śmierć poprzez upublicznienie szczątków i kontestowanie antynomicznej relacji: kultura – natura. Artysta włącza śmierć w „pierwszy” obieg, czyni z niej oczywistą część 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

⁷⁶⁰ R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s.194-195.

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”.

Wiele podobnych dzieł i praktyk artystycznych uwidacznia, jak dalece staramy 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, istic 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 (wrak). Może dlatego Vince Aletti w „The Village Voice” nazwał Odermatta fotografem „metalowych rzeźb”⁷⁶¹?

Nie inaczej artykułowany jest dyskurs śmierci przez amerykańską artystkę Lucinę 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.

Z kolei *Lebensraum* Mirosława Bałki jest modelem lokacji *a rebours*. Warszawski artysta w sali galerii Fundacji Foksal (2003) zaprezentował m.in. 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. Ludzie ci starali się jakby przywrócić ceremoniałowi i jego miejscu przynależną mu niegdyś funkcję zespalającą

⁷⁶¹ V. Aletti, *Art and Commerce*, „The Village Voice”, July 3 2001.

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 (1933-88). 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”⁷⁶².

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 efekcie jest to 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, swojego *simulacrum*, które wywołało furorę wśród cyfrowych dzieci.

Dla współczesnych społeczeństw postindustrialnych – jak słusznie zauważa Agata Bielik-Robson – śmierć nie stanowi tabu: „nie budzi naszego lęku. Budzi raczej lęki przed lękiem.”⁷⁶³ 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. Oczywiście, medium fotografii w istocie posiada swą genealogicznie przypisaną palimpsestowość, 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. 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

⁷⁶² S. Morgan, *Paul Thek: człowiek, który nie mógł się podnieść*, w: *idem, Z notatnika kamerdynera sztuki*, s. 280.

⁷⁶³ A. Bielik-Robson, *Nie ukończona praca żałoby*. Czas Kultury 1997, nr 2.

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 – konstruuja 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”⁷⁶⁴.

Cokolwiek szokującą egzemplifikacją tych wątków są niektóre performanse Mariny Abramović (*Nude with Skeleton*, 2002) oraz Any Mendiety (*On Giving Life*, 1975), w których obie artystki wchodzi w intymną (właściwie erotyczną) relację ze szkieletem. W przypadku Mendiety – jej steatralizowany 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.”⁷⁶⁵ 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

⁷⁶⁴ L. V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 100.

⁷⁶⁵ R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, s. 59.

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 skrętnie 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 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, iż „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”⁷⁶⁶. 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

⁷⁶⁶ 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.

wariantach. Prace, wykonane z poliestru z zasklepienymi w nim gazetami oraz strzępami gazy, mogły kojarzyć się z inwazją obcej, ustawicznie rozrastającej się narośli, która czyniła spustoszenia w organizmie samej artystki. W podobnym rejestrze traumy należałoby także rozpatrywać ostatnie prace Andrzeja Pawłowskiego oraz Marii Jaremy, gdzie ewidentne uwidaczniają się – jak pisał Jan Trzupek – „ślady ciała naznaczonego umieraniem”⁷⁶⁷. Równie porażające w odbiorze, choć uderzające bardziej swą dosłownością, były prace Grzegorza Klamana, który użył w obiekcie *Anatomia ciała politycznego* (1995-96) ludzkich organów.

Jeśli w wiekach średnich i później ciało zmarłego przechowywano przed pochówkiem w domu rodzinnym, to współczesność zmieniła ten obyczaj i wyprowadziła „trupa” do kostnic oraz kaplic cmentarnych na obrzeżach miast. Proces ten pokazują chociażby wspomniane już wcześniej prace Andresa Serrano z cyklu *The Morgue*.

Z procederem „odrzućcia” 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 groźbę śmierci. Podobnie czyni Zuzanna Janin w filmie wideo *Siedem śmierci* (2003-06) objętym jej projektem pt. *Widziałam swoją śmierć*, gdzie artystka inscenizuje rozmaite warianty gwałtownej śmierci. Rzecz znamienita - w tych pracach Janin stała się kopia 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 żywe 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

⁷⁶⁷ J. Trzupek, *Kilka uwag o popiołach wojny, biologii przemijania i geometrii śmierci*, w: *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, s. 66.

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* (1993-94), a odwołujące się do przypadku gwałtów dokonywanych przez Serbów na bośniackich kobietach. Instalacje i obiekty Holzer, wykonane na skrawkach skóry (ludzkiej? zwierzęcej?), artykułują postawę artystki, który nie obawia się dokonywać inskrypcji na żywym ciele – sztuki, człowieka, tekstu. Trauma idzie tu jakby w poprzek *écriture*, rozłazącego się i rozgałęziającego na wiązki znaczeniowe nie do końca przecież adekwatne z tragedią gwałconych i wymordowanych kobiet. Artystka, jakkolwiek bez wątplenia 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 – tę 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*, gdzie 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 roku. 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* (1995-97). Instalacje te są serią ośmiu

fotografii wtopionych w folie, przedstawiających ciała kobiet w wieku od 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 rozbijała 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 zdziśiatkowanych biografii. Christian Boltanski w instalacji *The Reserve of Dead Swiss* z 1990 r. próbuje pozyskać bądź zatrzymać „utrata” czy „zaprzepaszczenie” i te starania są częścią 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. Z kolei na madryckiej wystawie *El Caso* (1988) 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”⁷⁶⁸. Boltanski dodaje też, że „śmierć pojawia się za każdym razem, gdy zrobimy zdjęcie”⁷⁶⁹.

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 też stanowi formę nawiązania dialogu z anonimowością i bezpłciowością śmierci?

Dyskurs z *Innym* porządkuje także problematykę postaw dezawuuujących 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”⁷⁷⁰.

Często zdarza się, że częścią wypowiedzi artystycznej, zwłaszcza w domenie sztuki ciała, staje się akt autoagresji. Warto w tym miejscu wymienić historyczną już akcję Chrisa Burdena *Deadman* (1972), gdy 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 Francisca Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* (1814).

Penetrowaniem *inności*, zachowań transgresyjnych i demencyjnych, generalnie postrzeganych jako kwestionujących społecznie aprobowane „sensy”, czy demonstrujących wobec nich opór i niejednokrotnie ocierających 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

⁷⁶⁸ Mały Christian. Wywiad z Christianem Boltanskim, w: S. Morgan, *Z notatnika kamerdynera sztuki*, s. 161.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, s. 165.

⁷⁷⁰ K. Honnef, *Andy Warhol*, przeł. A. Meyer, Tashen GmbH, Kolonia 2002, s. 62.

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, *FF/RW*, 2001), żałoba i ceremoniał (Jean Jacques Lebel, *Funeral Ceremony*, 1960) 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 porządku: *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”⁷⁷¹, 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 przewyciężenie 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, zapisywanych białą farbą na czarnym tle, przy czym od 1971 r. tło staje się o 1% jaśniejsze od poprzedniego, co w zamyśle miało doprowadzić do uzyskania metaforycznej „bieli mentalnej”. Zwieńczeniem tego programu była 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

⁷⁷¹ Por. R. Barthes, *S/Z*, s. 77.

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 powierzchniowych napięć, burzących harmonię i status gestu, stając się w rezultacie wymiakiem 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 (ziarnica) autorka i wizja idealnego, pożądanego ciała.

Repetycje stanowią dziś pokaźną część współczesnej „pinakoteki” śmierci – można tu wymienić powszechnie znane prace Gerharda Richtera *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 dorobku Tomasza Struka (1952-2004).

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”⁷⁷². 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

⁷⁷² J. Derrida, *Edmond Jabès i kwestia księgi*, przeł. J. Gutorow i J. Tarnowska, „Odra” 1997, nr 3, s. 41-51.

przysze oblicza. Ten zaś aspekt pokazuje nie tylko algorytm oplakiwania ‘oka’ przez ‘oko’⁷⁷³ (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])⁷⁷⁴. 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”⁷⁷⁵.

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 w 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 Moźdzynski – „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”⁷⁷⁶.

⁷⁷³ wątek ten poruszył Tadeusz Sławek w eseju *Początek i koniec Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”*, [w:] *Stanisław Dróżdz. Poezja konkretna*, Galeria Foksal, Warszawa 1997.

⁷⁷⁴ Akapit poświęcony twórczości Stanisława Dróżdża jest fragmentem większej całości z mojej publikacji pt. *Defragmentacja litery*, w: St. Dróżdz, *i (fragmenty)*, Galeria Arsenał i Sektor I, Katowice-Białystok 2006.

⁷⁷⁵ O. Paz, *Małpa gramatyczna*, „Literatura na świecie” 1987, nr 1, s. 249.

⁷⁷⁶ P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje sztuki współczesnej*, w: *idem, Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 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 niezmaconym i obsesyjnym rytmie ich poruczeń, zatraćania się w „zerowym stopniu *signifié*”.

W kontekście powyższych rozważań nad śmiercią uwidacznia się istotna zmiana percepcyjna. Śmierć, mimo że pozostaje nadal – jak sugerował Heidegger – „najbardziej własną możliwością”⁷⁷⁷ *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”⁷⁷⁸...

4. Post-cielesność, czyli bestiarium tożsamości.

Dominacja formalizmu, tekstualności i różnej maści (post)strukturalizmów w dyskursie humanistycznym pomiędzy piątą a siódmą dekadą XX w., które dezawuowały i dekonstruowały metafizykę obecności – wraz z jej wszystkimi mitami założycielskimi – na pewien czas odłożyła na bok pytania o historię, źródłowość czy celowość człowieka (i) kultury. Jednakże reaktywacja konfliktów na Bliskim Wschodzie i wojna w dawnej Jugosławii, rozpad państw bloku komunistycznego, a także kryzys ekonomiczny, bezrobocie i brak socjalnych gwarancji w świecie neoliberalnej gospodarki, sprawiły, że społeczeństwa – żyjące w świecie Różnicy i z poczuciem braku egzystencjalnego zakotwiczenia – podjęły się na nowo formułowania pytania o źródło i kierunek ewoluowania *sensu*, poszukując potencjalnej instancji, która ponownie powiązałaby podmiotowość ciała z otaczającą rzeczywistością. W tej genealogicznej kwerendzie zaczęto też coraz baczniej przyglądać się zarówno ziemi i otaczającej nas naturze, jak również światu nowych technologii. W tak szerokim spektrum znalazło się miejsce na refleksję, którą z jednej strony reprezentowały

⁷⁷⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 377.

⁷⁷⁸ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola.*, s. 79.

antropologiczne i posthumanistyczne studia, ale z drugiej – podjęły ją w pop-kulturowej wersji rozmaite ruchy newage'owe oraz kształtująca się na naszych oczach cyberkultura.

Usiłowanie reaktywacji utraconych związków genealogicznych z ziemią i jej ekosystemem było już widoczne u Roberta Smithsona oraz Josepha Beuysa. Autor *Spiral Jetty* – jak pisałem wcześniej⁷⁷⁹ – u schyłku lat 60. sformułował postulat osiągnięcia „oceanicznego nieróżnicującego stanu umysłu”, który powiązany byłby z wodą i ziemią i miałby stanowić artykulację świadomości przenikającej granice pomiędzy stanami skupienia materii i umysłu. Z kolei w przypadku Beuysa – jego identyfikacja ze światem fauny i flory również przybrała wymiar przekonań o egzystencjalnej i metafizycznej proveniencji. Zaś w sztuce trzech ostatnich dekad XX w. rzeczników takich postaw pokrótce przybyło zdecydowanie dużo więcej.

W Polsce prekursorką sztuki wyrastającą 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 także inspirowane 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 w sztuce 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 niejednokrotnie wiązało się z podjęciem ryzyka wynikającego z własnych działań. Kulik – jak pisał Stach Szablowski –

⁷⁷⁹ Więcej na ten temat w: VI.03 *Atopos* – brak umiejscowienia i „znikająca” figura podmiotu.

„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 odrzucić żadnej istoty: do strachu, agresji, głodu i miłości”⁷⁸⁰.

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 *Self-Portraits* (1997) to cykl czterech fotograficznych wizerunków, prezentujących wygląd jednego osobnika – począwszy od perspektywy hominida, a skończywszy na domniemanym obliczu człowieka przyszłości. Z kolei jego praca *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 *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 konstatacje nad ciałem hybrydycznym, niewymiarowym czy sfragmentaryzowanym odnaleźć możemy dziś w wielu pracach współczesnych fotografów – na przykład u Joela-Petera Witkina (*Woman in Blue Hat*, 1985; *Night in a Small Town*, 2007) czy Diane Arbus (*Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx*, 1970) – to jednak klasyki takiej ikonografii w XX w. doszukać się trzeba już dużo 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 (Portrait Romy)*, 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 roku, a były to najprawdopodobniej gwasze, zakończyła się skandalem i aresztowaniem artysty przez polską policję w tym samym więzieniu, gdzie *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 eksploatacją ludzkiego ciała. To teoretyczne i estetyczne rozważania nad jego tajemnicą, a także roztrząsanie wpisanych w nie znaków, bowiem „ciało – jak wyjaśnia Bellmer w *Małej*

⁷⁸⁰ S. Szablowski, *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.

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”⁷⁸¹.

W ślad za tymi inklinacjami pójdzie wielu fascynatów Bellmera w powojennej Japonii, którzy – w nowym czasoprzestrzennym i kulturowym kontekście – będą kontynuować poszukiwania i dekonstrukcje artysty. Dobitnie świadczą o tym zarazem liczne fancluby 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, 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 na niektórych zdjęciach Helmuta Newtona – odbiorca nie ma pewności, iż obcuje wizualnie z człowiekiem czy też z „prawdziwą” lalką.

Ten rodzaj iluzoryczności jest też elementem strategii 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*, 1991-93). 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”⁷⁸². 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

⁷⁸¹ H. Bellmer, *Mała anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Wydawnictwo M-Druk, Lublin 1994, s. 44.

⁷⁸² A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Matthew Barneya i Roberta Gobera*, w: *idem, Komedia sublimacji*, s. 351.

studzienki ściekowe i systemy odwadniające pojawiają się też w wykreowanych przez niego przestrzeniach galeryjnych”⁷⁸³.

Scenografia i anturaż – poniekąd jakby rodem z teatru marionetkowego – charakteryzuje większość intermedialnych instalacji amerykańskiego artysty, Tony'ego Ourslera. Jego filmy wideo, rzutowane wprost na salę wystawienniczą i 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 proveniencji zachowują się jak żywi ludzie, przy czym tradycyjnie przypisany lalkom infantylnizm jest tu przełamany opresyjną i wulgarną dramaturgią typowo ludzkich ról i wypowiedzi.

Aspekt płynności i dryfowania form tożsamościowych i cielesnych jest dystynktywny dla niemal całej twórczości wizualnej 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, rozgrywane 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 zupełni swobodny.(...) Raz jesteśmy po tej stronie lustra, a raz po tamtej”⁷⁸⁴.

Efekt „płynności” jest dzisiaj jeszcze bardziej wzmocniony przez fakt, że żyjemy w epoce post-biologicznej, która dzięki interwencji 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 – ulegają 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.

⁷⁸³ *Ibidem*, s. 358

⁷⁸⁴ Cyt. za: M. Wasilewski, *Izabella Gustowska w galerii Program, idem, Czy sztuka jest wściekłym psem?*, s. 139.

Przede wszystkim jednak przeobrażeniom ulega samo ciało – operowane, przeszczepiane, uzupełniane o protezy i implanty, przekształcane i klonowane⁷⁸⁵.

Problematyka ta pozyskała wiele rozwinięć tak w filmie, jak i w sztukach wizualnych. Na tym pierwszym obszarze warto przypomnieć kilka tytułów z bogatego 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 z 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. Często powracającym toposem jest tutaj postać naukowca (lekarza albo szaleńca) i stąd możemy domniemywać, iż być może sjużet fabuły w istocie jest historią, która rozgrywa się niekiedy w umyśle jednego człowieka. Podobne tropy i idee spotykamy także u Lindsaya Andersona w filmie *Szpital Brytania* (1982), gdzie pojawia się lekarz-demiurg, który chce stworzyć nową istotę „Genesis”, czy w *Mechanicznej pomarańczy* (1971) Stanleya Kubricka.

W sztukach wizualnych drugiej połowy XX w. tematyka zmediatyzowanego ciała także posiada dość szerokie spektrum nawiązań i rozwiązań. Pionierskie bezsprzecznie pod tym względem były projekty i wystąpienia Nam June Paika oraz amerykańskiej wiolonczelistki i performerki, Charlotte Moorman (1933-91). 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 były dekonstrukcją voyeurystycznej polityki mass-mediów – zostało uznane za prowokację i w efekcie Moorman aresztowała policja pod zarzutem ekshibicjonizmu.

Przenikanie się ciała i technologii w sztuce swój najbardziej radykalny wyraz uzyskało w działalności francuskiej artystki, Orlan. Jest ona autorką całego cyklu transmitowanych przez telewizję performansów pt. *Omniprésence – Surgery* (*Wszehobecność – Chirurgia*, 1993), w ramach których poddała się wielokrotnej operacji „upiększającej” jej twarz. Orlan wcześniej w tym celu komputerowo zaprojektowała syntezę kobiecego piękna, która została wygenerowana w oparciu o pięć ikonicznych i klasycznych wzorców. Artystka wykorzystwała

⁷⁸⁵ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 75-76.

w tym celu 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 twórczości Orlan jest przeświadczenie, że ciało ludzkie jest modyfikowalne i – jako obiekt oddziaływania presji kulturowych – może być źródłem zarówno cierpienia co rozkoszy. W tym sensie jest ono też rodzajem indywidualnego projektu, odzwierciedlającego intertekstualność przenikających się w nim (i na nim) różnych narracji. Warto w tym miejscu dodać, że artystka – niezależnie od działań performatywnych – pozostała po zabiegach szczątki gazy, ubrania i 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.

Tematyka cielesności i transpłciowości jest istotnym komponentem 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 pracach 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 znamiennej pracą Barbary Konopki jest jej cykl fotograficzny pt. *Illuminacje. On-line* (1998), zainspirowany *Manifestem cyborgów* Donny Haraway oraz schematem tzw. „człowieka witruińskiego” 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 synergiją z technologią, wpływ człowieka na ewolucję oraz jego możliwość swobodnego konstruowania i przekonstruowywania siebie”⁷⁸⁶.

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 kilka lat temu przyznała w rozmowie ze mną, sięgnęła po „obiekt

⁷⁸⁶ 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.

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”⁷⁸⁷.

Inną egzemplifikacją genderowych transformacji oraz retuszy 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 m.in. sutki, pepek czy owłosienie. Intencją Lamsweerde – jak się wydaje – było tu kontrapunktowanie obowiązujących w świecie mody paradygmatów wyglądu.

Na tym tle twórczością jeszcze bardziej radykalnie reflektującą i 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”⁷⁸⁸.

⁷⁸⁷ *World after The World*. z Alicją Żebrowską rozmawia Roman Lewandowski, cyt. za: http://artpapier.com/pliki/archiwum_sierpion_04/recplast/zebrowska.html.

⁷⁸⁸ J.-M. Ribettes, *Jake & Dinos Chapman*, w: *Art Now*, (red.) Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider, Taschen GMBH, Kolonia 2001, s. 28.

Projektem równie hybrydalnym, acz zdecydowanie bardziej spektakularnym, jest cykl filmowy *Cremaster* (1995-2002) amerykańskiego rzeźbiarza, performerera, reżysera i aktora, Matthew Barneya. Inspirujący się mitologiami najróżnorodniejszej proweniencji (legendami celtyckimi, judaizmem, tradycją masońską), sportem, operą, kinem hollywoodzkim, gotykiem i surrealizmem, a także biologią i medycyną, Barney stworzył – można powiedzieć – „dzieło totalne” w duchu 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 postaci. 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 płęć kulturową (*un-gendered*), a walka o zachowanie niezróżnicowania przez utrzymywanie wielości możliwości i potęgi, okazuje się być konstytuowana poprzez psychoseksualną energię, organizowaną jako strumienie psychiczne i linie energetyczne. Można to opisać jedynie kategoriami post-freudowskimi, post-psychoanalitycznymi, choć także – przednowoczesnymi”⁷⁸⁹.

Problem (nie)identyfikacji cielesnej i tożsamościowej jest również stałym toposem twórczości obiektowej, a także większości performansów Stelarca. Interesująca w tym kontekście jest instalacja *Blender* (2005), zrealizowana wspólnie z inną australijską artystką, Niną Sellars. Stworzony przez nich cylindryczny obiekt jest ukonstytuowany 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, Rebeci Horn. W takich dziełach, jak *Glance of Infinity* (1997) czy *Yin and Yang Drawing the Landscape* (2004) uwidacznia się tendencja do

⁷⁸⁹ A. Markowska, *Protezy i amputacje a konstruowanie męskiego ciała w twórczości Matthew Barneya i Roberta Gobera*, w: *idem, Komedia sublimacji*, s. 364.

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”⁷⁹⁰.

5. Kiedy „ja” staje się kłaczem – symulakry, awatary i klony tożsamości w cyberkulturze i sztuce sieci.

Jest rzeczą dalece wymowną, że współtwórca Międzynarodówki Sytuacionistycznej, Guy Debord, w swoim najważniejszym dziele *Społeczeństwo spektaklu* (1967) użył jako motta wypowiedzi Ludwiga Feuerbacha, który przedstawiał połowę XIX w. jako epokę, która „ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę. Świętą jest bowiem dla niej tylko ułuda”⁷⁹¹.

Sto lat później okazało się, że diagnoza ta nadal pozostawała niezwykle trafna i aktualna. Jednak Guy Debord w swojej analizie poszedł jeszcze dalej i zwrócił też uwagę na zapośredniczenie ludzkiego doświadczenia oraz postrzeganie rzeczywistości przez pryzmat środków masowego przekazu, które stawiają klisze obrazowe pomiędzy światem a człowiekiem, co z kolei powoduje pograżenie się w fikcjonalizacji i iluzoryczności. W rezultacie wyalienowane jednostki zostają pozbawione (auto)krytycyzmu i w świecie społecznego spektaklu żywią przeświadczenie, że prowadzone w ich imieniu narracje jedności sankcjonują poczucie bezpieczeństwa. Jest to wszakże miraż, bowiem z jednej strony

⁷⁹⁰ Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamanem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, s. 123.

⁷⁹¹ L. Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, cyt. za: G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.

na pozór ich poczucie dystansowania niknie w świetle medialnego spektaklu, z drugiej zaś – wszyscy jego uczestnicy oddzieleni są od rzeczywistości filtrem – tak obrazowych jak językowych – klisz. Stąd – jak konkluduje Debord – „Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu”⁷⁹².

Doświadczenie swoistego pęknięcia i schizofrenizacji sfery widzialności zostało jeszcze bardziej wzmocnione przez zjawisko wpierw podważenia, a z czasem niwelowania, oryginału i upowszechnienia się świata kopii. Proces ten, zainicjowany jeszcze w XIX w. dzięki wynalazkowi fotografii a później upowszechnienia się kina, sprawił, że współczesny człowiek zawierzył bardziej w świat reprodukowanych obrazów niż denotowanej przez nich rzeczywistości. Na tym też etapie przestaliśmy odnosić się do kopii, które odznaczają się jeszcze jakimś podobieństwem do jej modelu, natomiast zawierzyliśmy w symulakry, które w swej istocie – jak twierdzi Deleuze – podważają każde pojęcie kopii i modelu. Symulacja bowiem – dopowiada Baudrillard – „podważa różnicę pomiędzy tym, co «prawdziwe» i tym, co «fałszywe», tym, co «rzeczywiste» i tym, co «wyobrażone»”⁷⁹³.

Obrazową egzemplifikacją tak rozumianej hiperrealności jest m.in. fotografia, na której symulacyjny i halucynogeny 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. Dowodzi tego m.in. cykl jego autotematycznych fotografii pt. *Entertainers (Artyści, 1982–83)*, składający się z refotografowanych zdjęć portretowych znanych postaci amerykańskiego świata rozrywki. Identyczny zabieg zastosowali 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 z książek o dawnych mistrzach malarstwa (np. *After Cézanne, 2007 r.*) i fotografach (*After Walker Evans, 1981*), sygnując je własnym nazwiskiem. Jest to typowy dla kultury postmodernizmu gest zawłaszczenia, jakkolwiek na symulację tego typu jest dzisiaj wyraźne przyzwolenie, a nawet predylekcja. Potwierdza to w rozmowie sam Richard Prince, który przyznaje: „Ja sam lubię obrazy, które wydają się mówić mi, jak wygląda rzeczywistość” i – co więcej – „ich normalność jest ich efektem specjalnym”⁷⁹⁴.

⁷⁹² G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, s. 43.

⁷⁹³ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: *idem, Symulakry i symulacja*, s. 8.

⁷⁹⁴ J. Rian, *Interview with Richard Prince*, „Art In America”, March 1987, cyt. za.: A. Kepińska, *Energie sztuki*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 124.

Podobne sądy są w jakiejś mierze reperkusją życia w „globalnej wiosce”, której podwaliny stworzyła sieć telewizji a umocnił ją jeszcze bardziej Internet. W rezultacie tych przemian nastąpił zaskakujący antropologiczny zwrot i generowanie się świadomości oraz obecności społecznej, która – jak dowodził McLuhan⁷⁹⁵ – jest nową artykulacją 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* pisał, iż „Człowiek, by tak rzec, 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”⁷⁹⁶.

Po tych wczesnych perturbacjach współczesna wersja istoty humanoidalno-cybernetycznej – idąc za modelem zaproponowanym przez Donnę Haraway⁷⁹⁷ – to post-genderowe połączenie człowieka i maszyny, w którym – według autorki – nie znajdujemy już kastracyjnych i fetyszystycznych traum ani tęsknoty za utraconą podmiotowością. Niezależnie jednak od tej idealistycznej wersji – nie można zapominać, że współistnienie w cyberprzestrzeni wiąże się również ze stopniowym ogałaniem z materialności ciał, które – co gorsza – jak zauważa Hal Foster – „zostają naznaczone, często brutalnie, wedle rasowych, seksualnych i społecznych różnic. Jak widać, jednocześnie dzieje się jedno i drugie, zaś nowa intensywność rozłączności to właśnie cecha postmodernizmu. (...) W ten sposób dochodzi do połączenia wyobrażonych efektów spektaklu, opisywanego przez Deborda, z neuronalnym usieciowieniem mediów, o którym pisał McLuhan.”⁷⁹⁸.

Pierwsze takie egzemplifikacje ponowoczesnego ciała spotykamy w filmach Davida Cronenberga – zwłaszcza w *Wideodromie* (1983) i jego późniejszych obrazach – *Crash* (1996), oraz *eXistenZ* (1999), gdzie pojawia się pełne anatomiczne spektrum „nowego mięsa”, wzbogacone o „porty, stacje dyskietek, gniazda i wejścia”⁷⁹⁹. Z kolei na obszarze sztuk wizualnych i performatywnych artystą 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 (Wzmocnione ciało)*, wspieranych przez roboty przemysłowe, urządzenia

⁷⁹⁵ Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, przeł. N. Szczyńska, Warszawa 2004.

⁷⁹⁶ Z. Freud, *Kultura jako źródle cierpień*, w: idem, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 186.

⁷⁹⁷ D. Haraway, *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 1/2003, s. 49-87.

⁷⁹⁸ H. Foster, *Powrót realnego*, s. 260-261.

⁷⁹⁹ Więcej na ten temat w: P. Mirski, M. Stasiowski, *David Cronenberg: anatomia „nowego mięsa*, cyt. za: <http://www.dwutygodnik.com/artku/3700-david-cronenberg-anatomia-nowego-miesa.html>.

medyczne, a pokrótce także rzeczywistość wirtualną. Podczas jego wystąpień na wielkim ekranie można było obserwować balansowanie artysty, który napinał i uwalniał mięśnie ciała, współpracujące z podłączoną do niego maszyną. „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”⁸⁰⁰.

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 jednak ręka ta jest 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 Stelarca. Warto też dodać, że australijski artysta już w ósmej 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 ciało była zastosowana przezeń telestymulacja w projekcie *Ping Body* z 1995 r. Tutaj również ciało Stelarca było poddawane bodźcom zewnętrznym, tyle że niekontrolowane przezeń impulsy napływały za pośrednictwem Internetu z Centre Georges Pompidou 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 wcześniej „trzecią ręką” artysta chętnie także sięga po inne artefakty i protezy – np. w projekcie *Stomach Sculpture* (*Rzeźba żołądkowa*, 1993), używając techniki endoskopowej, umieszczono w jego żołądku *ready-made*. Z kolei w 2007 r. Stelarc zainicjował interwencję *Ear on Arm* (*Ucho na ramieniu*, 2007), która bazuje na wszczepionej do przedramienia rzeźby w kształcie ucha, mającego w przyszłości pełnić funkcję transmitera danych z Internetu (tzw. *body hack*).

Ciało – rozumiane jako organizm posiadający własny portal, komputer i konsolę – wymyka się tutaj McLuhanowskiej kategoryzacji, gdyż nie pełni jedynie roli sieci (elektrycznej, telewizyjnej), ale jest również stymulatorem i (współ)podmiotem zarówno realnych, jak i telewizyjnych i/lub sieciowych działań. Z chronologicznego punktu widzenia był to jednak proces relatywnie długofalowy i zajął ponad trzydzieści lat. Pierwsze sensu *stricte* transmisje satelitarne dla celów artystycznych zapoczątkowane zostały w 1977 r. przez

⁸⁰⁰ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 196.

Nam June Paika jako tzw. *Sat Art*. Najbardziej spektakularnym tego typu projektem był zapewne *Good Morning, Mr Orwell*, transmitowany symultanicznie 1 stycznia 1984 r. z paryskiego Centre Georges Pompidou oraz nowojorskiego studia WNET-TV.

Z kolei sam aspekt wirtualności i wirtualizacji ciała i miejsca (artysty, aktora, odbiorcy) od tamtej pory stał się niezwykle popularnym tematem i lejtmotywem. Niemiecki reżyser, Hellmuth Costard, w 1983 r. razem z Jürgenem Ebertem zrealizował filmowy esej *Echtzeit (Czas realny)*, którego główny bohater to człowiek żyjący na pograniczu rzeczywistości i świata wirtualnego, co w końcu doprowadza go do konstatacji, iż jest wcieleniem nieżyjącej osoby. W domenie sztuk wizualnych interesującego przykładu projekcji ludzkiego ciała jako obrazowego bytu dostarcza instalacja wideo *Slowly Turning Narrative* (1992) Billa Violi, gdzie widz, znajdujący się w przestrzeni galerii, staje się lustrzanym elementem transmisji wideo, czemu jeszcze towarzyszy dobiegająca z głośnika monotonnie powtarzana formuła: „Ten, który kłamie, ten, który kradnie, ten, który zwycięża, ten, który przegrywa...”.

W tym kontekście inwariantną (medialnie) wersją tej pracy jest instalacja Dominika Lejmana pt. *Dyskrecja warunkowa (Stealth Painting, 1999)*. Należy ona do cyklu „inkorporowanych” prac, w których artysta, wykorzystując jako ekran malowane płótno, rzutuje na nie dwie projekcje wideo. Pierwsza zawiera – w tym przypadku – 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 również realizacje węgierskiej artystki, Ágnes Hegedűs. W jej najbardziej znanej instalacji *Hindsight (Spóźniony refleks, 1990)* artefakt posiada zwielokrotnioną formę ludzkiej gałki ocznej, która – podobnie jak ręka widza – pełni funkcję interfejsu. Manipulowanie nimi sprawia, że przed odbiorcą (interaktorem) wyświetla się projekcja. Jeszcze bardziej zaawansowaną jej pracą jest instalacja *Between the Words (Pomiędzy słowami, 1995)*, która włącza w swój obszar naraz 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 – przytłaczająca większość dzieł prowokujących aktywność i mobilność widza jest sprzęgnięta z doświadczaniem rzeczywistości wirtualnej. W tym miejscu warto przypomnieć, iż twórcą pojęcia *Virtual Reality* jest Jaron Lanier – amerykański informatyk, kompozytor i futurolog, który wprowadził je do społecznego dyskursu w 1989 r. We współczesnej kulturze, bazującej właśnie na VR, możemy – za Ryszardem

Kluszczyńskim⁸⁰¹ – 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 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 identyfikację, 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 entuzjizm 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”⁸⁰².

Dystynktywnym *modus operandi* rzeczywistości wirtualnej jest komunikacja hipertekstualna, która zawsze odsyła 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. Jego struktura ma charakter procesualny i nie zakłada kierunku kreacji ani interpretacji. Stąd interaktor musi na własną rękę dokonywać poszczególnych wyborów, które pokierują potencjalnym sensem znaczenia. Tak rozumiana komunikacja i 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

⁸⁰¹ Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne*, s. 14-17.

⁸⁰² *Ibidem*, s. 9.

komunikacji artystycznej), interaktywność (relacje pomiędzy artefaktem i odbiorcą-interaktorem), telematyczność (relacje między tu i tam, między obecnością i nieobecnością), immersyjność (relacje pomiędzy zewnątrzem i wewnątrzem), 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)⁸⁰³.

Sztuka w przestrzeni Internetu (net art) – podobnie jak miało to miejsce w latach 60. i 70., kiedy artyści opuszczali bądź kontestowali obszary instytucjonalne (galerie, muzea, centra kultury) – ma charakter alternatywny, gdyż w dużym stopniu jest uniezależniona od polityki rynku i związanych z nim instytucji (galerzystów, kuratorów, krytyków). W konsekwencji sztuka sieci jest – 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 jest wszakże z drugiej strony ekspresją, która nie podlega weryfikacji.

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”⁸⁰⁴. A co więcej, „ja jest konstruowane, natomiast zasady interakcji społecznej są budowane a nie otrzymywane. (...) Twoja tożsamość w komputerze jest sumą twojej dystrybuowanej obecności”⁸⁰⁵.

Nieusytuowanie i zdecentrowanie (i tak już procesualnych) podmiotowości „Ja” jest wręcz 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

⁸⁰³ R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 100.

⁸⁰⁴ D. Barney, *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2008, s. 172.

⁸⁰⁵ S. Turkle, *Life on the Sreen: Identity in the Age od Internet*, Simon and Schuster, New York 1995, p. 10-12, cyt. za: D. Barney, op. cit., s. 176.

włączających i transformujących możliwości”⁸⁰⁶. Idąc dalej tym tropem, warto zwrócić uwagę, co podkreślają też cyberfeministki (na przykład van Oldenberg czy Rosi Braidotti⁸⁰⁷), że wirtualna rzeczywistość posiada analogiczną do ludzkiego mózgu strukturę – arachnoidalną (pajęczną) – zasadzającą się na sieci powiązań, relacji i impulsów. Na 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”⁸⁰⁸.

Przy rozważeniach tych nie można też 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 dziele. Konceptualny artysta nowych mediów, Les Levine, twierdzi wręcz, iż „Wszystkie czynności, które nie mają związku z przedmiotem lub materią, są wynikiem *software*. Same obrazy to *hardware*. Informacja o tych obrazach to *software*”⁸⁰⁹.

Twórcze ich wykorzystanie jest bezsprzecznie jednak efektem i konsekwencją wieloletnich doświadczeń i poszukiwań artystów o proweniencji jeszcze modernistycznej, którzy – co prawda – pracowali w świecie analogowym, ale konceptualnie i intuicyjnie byli już myślami w świecie generatywnym i cyfrowym. Na ten aspekt wskazuje też, przywołujący wypowiedź Cramera Floriana, 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 postępowaniem w badaniach nad sztuczną inteligencją) stajemy się świadkami wykształcenia się

⁸⁰⁶ E. Grosz, *Space, Time and Perversion*, Routledge, New York, 1995, p. 134.

⁸⁰⁷ Por. R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, MA Polity, Malden 2002.

⁸⁰⁸ B. Lichtenberg Ettinger, *Metamorphic 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.

⁸⁰⁹ Cyt. za: Ł. Ronduda, *Software Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s.91.

nowych podmiotów doświadczania i interpretacji świata. Podmiotów innych niż antropocentryczne⁸¹⁰.

Prekursorską reprezentacją takiej narracji są projekty holenderskiego tandemu artystów, Dirka Paesmansa i Joan Heemskerk, którzy stworzyli słynną grupę Jodi.org. Ich estetycznie niezwykle oszczędne realizacje przede wszystkim koncentrują się na analizie i artykulacji metajęzykowej struktury Internetu, zaś ich prace są prześmiewczymi i neodadaistycznymi wypowiedziami, w których nierzadko podmiotowość zostaje ubezwłasnowolniona wobec autonomiczności „zbuntowanych” komputerów. Innym przykładem net artu jest aktywność anonimowej artystki, która przyjęła przydomek Netochka Nezvanowa (wywodzący się z prozy Fiodora Dostojewskiego). Jej (jego, ich) liczne i prowokacyjne wystąpienia, które firmowane są zazwyczaj przez różne podstawione „persony”, wpisują się w podobny duch cybernetycznej rewolty.

W tym miejscu warto jeszcze wspomnieć o powstałym w 1995 r. brytyjskim kolektywie TechnoSpher. W jego skład wchodzi 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 post-biologicznych 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).

Jedną z pierwszych polskich artystek zajmujących się sztuką sieci jest moRgan (Barbara Konopka). Na tym zaś polu 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.

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 roku projekt Stelarca *Prosthetic Head* (*Protetyczna głowa*). Awatar artysty, wykonany w środowisku 3D, potrafi prowadzić

⁸¹⁰ Ł. Ronduda, *Software Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s. 98.

już konwersację na poziomie adekwatnym do jego twórcy, przy czym jest on na bieżąco modyfikowany.

Na końcu tych rozważań należy zaznaczyć, iż przy wszystkich wątpliwościach dotyczących przemian tożsamościowych, które zachodzą w społeczeństwie sieciowym, istotną i niepodważalną zaletą nowych technologii i mediów jest to, że – jak pisze Kluszczyński – sprzyjają one „procesowi kształtowania się społeczeństwa obywatelskiego. Można by powiedzieć, że społeczeństwo informacyjne i społeczeństwo obywatelskie, to dwie nazwy tej samej struktury społecznej”⁸¹¹.

6. Maska i teatralizacja w świecie spektaklu.

Istotą współczesności jest dzisiaj, rozgrywający się na naszych oczach, „spektakl”, który jednak – jak słusznie pisał Guy Debord – „nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”⁸¹². W jego ramach odbywa się stylizacja ról, bowiem „społeczeństwo – jak dopowiada Jean Duvignaud – jest sceną, na której człowiek poprzez maskę objawia swój byt”⁸¹³.

Trzeba w tym miejscu koniecznie dodać, że to maska właśnie bywa w sztuce środkiem, który – paradoksalnie – umożliwia kreowanie bądź dookreślanie ludzkiej tożsamości. Klasykiem tej strategii w polskiej kulturze powojennej jest bez wątpienia Tadeusz Kantor, twórca teatru Cricot 2. W realizowanej przezeń wizji sztuki i teatru koncentracja nad artystyczną formą dzieła zawsze była ściśle powiązana z egzystencjalnym i emocjonalnym przekazem. Stąd w Kantorowskiej praktyce teatralnej (*Wariat i zakonnica*, 1963, *Umarła klasa*, 1975; *Wielopole, Wielopole*, 1980; *Niech szczerą 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”⁸¹⁴. Wszystkie one z kolei były

⁸¹¹ R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, s. 29.

⁸¹² G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, s. 33-34.

⁸¹³ J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, przeł. R. Forycki, w: *Maski*, (red.) M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 42.

⁸¹⁴ T. Kantor, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, (wyb. i oprac.), K. Pleśniarowicz, Wydawnictwo Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005, t. I, s. 185-186.

reperkusjami analizy i 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”⁸¹⁵.

Postacią nie mniej prowokującą, acz łamiącą także obyczajowe tabu, był Krzysztof Niemczyk (1938-94) – *enfant terrible* polskiej sztuki lat 60. i 70. Ten zapoznany pisarz, happener i artysta, którego jedyna powieść (*Kurtyzana i piskłęta, 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 słynął z wielu niebanalnych i nieformalnych akcji – przeciągał motek nici pomiędzy kopcem Kościuszki i rzeką Rudawą (*Hold Wandzie, która nie chciała Niemca*), przysnurowywał się z grupą hipisów do autobusu (*Grupa Laokoona*) czy powołał „żywą rzeźbę”, przywiązując do ławki własną matkę na krakowskich Plantach, nieopodal galerii BWA bądź obnażał pośladki w przestrzeni publicznej Krakowa (wszystkie akcje ok. 1968-69). Marcin Hernas i Piotr Marecki interpretują te i podobne wystąpienia Niemczyka jako przykład polskiego sytuacjonizmu⁸¹⁶.

Podobny typ strategii artystycznej, zasadzającej się m.in. na bezpośrednim doświadczaniu rzeczywistości i zanurzeniu się w jej szerokim kontekście, realizował Andrzej Partum (1938-2002) – artysta intermedialny, letrysta, założyciel pozainstytucjonalnego Biura Poezji (1971-84) i autor licznych manifestów (*Sztuka Pro/La*, 1973; *Manifest sztuki bezczelnej*, 1978; *Milczenie awangardowe*, 1978). Swojej nihilistycznej i anarchizującej postawie dał już wyraz 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 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 wystąpienia *Smród* (Warszawa, galeria Repassage) Partum podłożył pod znajdujący się na

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ Zob. M. Hernas, P. Marecki, *Sytuacjonizm Niemczyka*, [w:] K. Niemczyk, *Kurtyzana i piskłęta, 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, s. 273-278.

stoliku obrus kilka grudek wydzielającej przenikliwy zapach rudy siarki. „Węchowa” rzeźba – oczywiście – wypłoszyła widzów i zdezauduowała 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 poniekąd z ducha dadaistyczne interwencje. Dowodzą tego świadectwa Jerzego Truszkowskiego, Ewy Zarzyckiej czy Zbigniewa Warpechowskiego⁸¹⁷.

W sztuce światowej reprezentantami podobnych 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 Mappeder 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 widzieć manifestacje polskiego artysty, Jerzego Beresia, które ewidentnie odwoływały się do nowożytnych mitów założycielskich. Podczas akcji pt. *Pomnik artysty* (1978) Beres, niemal nagi, gdyż „ubrany” jedynie w dwie deski opasane sznurkiem na biodrach, przemierzył trzykilometrowy odcinek między 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 tzw. „okrągłego stołu”), nie mogły nie wpłynąć na charakter sztuki i artykułowane przez artystów postawy. Dość powszechną praktyką stała się wówczas aktywność kolektywna, co zaowocowało działalnością takich grup jak: Gruppa, Luxus, Koło Klipsa czy Neue Bieremiennost'. Pierwsza z nich funkcjonowała w okresie 1982-89 i tworzyli ją: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak. Artyści Grupy, jakkolwiek w swoich pracach mocno kierowali ostrza swej krytyki na otaczające ich realia, to jednak – jak pisze Maryla Sitkowska – „W swych wizjach i procederach malarskich członkowie Grupy wybiegają poza historyczny czas ich powstania, zarówno w krytyce przeszłości, jak i

⁸¹⁷ 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>.

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”⁸¹⁸.

Z kolei związana z wrocławskim środowiskiem twórczym grupa Luxus (1983-95) nie koncentrowała się wyłącznie na działalności *stricto* wystawienniczej, ale raczej – nawiązując do poetyki dada i Fluxusu – uprawiała „działalność towarzyską”, wydawniczą i „wdawała się w dyskusje”. Do jej najbardziej znanych i aktywnych członków należeli m.in. 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 Kłosończak.

Do nowej ekspresji lat 80. i kultury metafory odwoływało się poznańskie Koło Klipsa, które tworzyli Mariusz Kruk, Leszek Knaflowski, Krzysztof Markowski i Wojciech Kujawski, a z mniejszą lub większą częstotliwością współpracowali z nim: Piotr Kurka, Piotr Postaremczak, Mariusz Młodzianowski i Robert Moroń. Koło Klipsa działało w okresie 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 malarzami). Z biegiem czasu prezentacje grupy przyjmowały postać coraz bardziej teatralną, scenograficzną”⁸¹⁹.

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 mogło być także punktem wyjścia do performansów i działalności czysto akcyjnej oraz efemerycznej.

Sztuka przełomu tysiącleci nie ztraca ironicznego dystansu do rzeczywistości i – podobnie jak dekadę wcześniej – nie sili się na fundowanie nam magicznej wiary w transcendentną moc obrazu. Maski i teatralizacja – jeśli w ogóle się pojawiają – są naocześnie mimetyczne i nie ukrywają swej inscenizacyjnej proweniencji. Aspekt ten jest niezwykle widoczny w twórczości wideo Grzegorza Sztwiertni, który jest artystą nader wyczulonym na

⁸¹⁸ M. Sitkowska, *Grupa*, w: *Grupa 1982-1992*, kat. wyst., (oprac.) M. Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1992 - luty 1993, s. 3-12.

⁸¹⁹ E. Gorządek, *Koło Klipsa*, cyt. za: <http://culture.pl/pl/tworca/koło-klipsa>.

problematykę idei i jej reprezentacyjnych uwarunkowań, ma doskonałą świadomość niewielkiej dziś siły (bo mierzonej krótkotrwałym oddziaływaniem) i iluzorycznej przemocy „obrazu”. Dowodzą tego liczne jego filmy, w których często odwołuje się on do prawdziwych bądź będących czystą mistyfikacją narracji z kręgu medycyny, estetyki, filozofii, socjologii czy historii sztuki. Sztwiertnia – sam występując dokamerowo bądź angażując modeli – stwarza przed odbiorcą wrażenie dokumentaryzmu czy obiektywizmu, ale w reasumpcji zawsze wyprowadza go w przysłowiowe „pole” i burzy racjonalny porządek sensu i referencji (*Historie del la Folie*, 1999; *Historia Teatru Polskiego*, 2000-08; *Département des Aigles*, 2011).

Podobny typ ironii i humoru cechuje większość wystąpień oraz filmów grupy Azorro (2001-10), którą tworzyli Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko oraz Łukasz Skąpski. Istotą ich twórczości był posiłkowanie się i niejako „pasożytowanie” na samej sztuce jako idei, stąd z niezwykłą trafnością Magda Ujma skonstruowała, iż „Członkom Azorro udało się bycie artystami bez tworzenia sztuki”⁸²⁰.

Autokreacja i autoironia – mimo pewnej proceduralnej ambiwalencji – stały się również znakiem rozpoznawczym Cezarego Bodzianowskiego, performerera, który – jak zauważyła Joanna Mytkowska – „wybiera okoliczności nieoficjalne, hotelowe pokoje, godziny przed wieczornymi otwarciem. Interesują go zaplecza teatrów, biura galerii, foyer festiwalowych zmagani”⁸²¹. 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 jakiś naddatek sensu, zaburzony semiotyczny czy semantyczny gest, który przeważnie umyka oku większości spieszących się czy zaprzątniętych sobą ludzi.

Takie maski, jak Cezarego Bodzianowskiego, są być może – co sugeruje Georges Buraud – „zatrzymanymi marzeniami”, które – podobnie jak marzenia – „rodzą się, odgrywiają swoją komedię lub dramat, umierają”⁸²². Strategia pastiszu, parodii i ironii częstokroć bowiem posiada także nostalgiczną genealogię. Na ten kontekst zwrócili uwagę już przed laty autorzy tak odmienni jak Frederic Jameson⁸²³ i Milan Kundera. Co więcej, ten ostatni w swoim eseju⁸²⁴ odwołuje się do przykładu słynnych (auto)portretów Francisa

⁸²⁰ Cyt. za: K. Sienkiewicz, *Azorro*, w: <http://culture.pl/pl/tworca/azorro>.

⁸²¹ J. Mytkowska, *Gry retoryczne*, w: *Cezary Bodzianowski*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2003, s. 177.

⁸²² G. Buraud, *Maski są zatrzymanymi marzeniami*, przeł. R. Forycki w: *Maski*, (red). M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 16.

⁸²³ Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, przeł. P. Czaplński, s. 194.

⁸²⁴ F. Borel, M. Kundera, *Portraits and Self-portraits*, Thames & Hudson 1996.

Bacona (*Study for Self-Portrait*, 1964 i 1982; *Study for a Self Portrait – Triptych*, 1985-86). Interesujący na tym tle jest zwłaszcza rodowód pierwszego z wymienionych autoportretów, który powstał w oparciu o fotografię Johna Deakina przedstawiającą innego artystę, Luciana Freuda. Bacon, malując swoje studium, wykorzystał tors przyjaciela i jedynie przydał mu podobiznę swojej twarzy.

Aluzyjność i kontekstualność jest także charakterystyczna dla performansów Paula McCarthy'ego. Jego prace akcyjne niejednokrotnie posiadają mocno teatralizowany sztafaż (np. *Grand Pop*, 1977, Los Angeles), przy czym artysta nie stroni w nich od łamania tabuizowanych 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 kłamrę rozpinającą się pomiędzy narodzinami oraz śmiercią.

Nie mniejszym demaskatorem i inscenizatorem objętych społecznym zakazem przedstawień był Robert Mapplethorpe. W stworzonych w latach 1982 –88 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”⁸²⁵.

Aktorstwo, kamuflaż i ironiczny dystans cechują również wcielających się w co rusz nowe role takich artystów, jak Yasumasa Morimura (cykl fotografii *Self-Portrait – After Audrey Hepburn, Jodie Foster, Grata Garbo*, 1996), Matthew Barney (cykl filmów *Cremaster*, 1994-2002) czy Mariko Mori (cykl performansów *Tea Ceremony*, 1994-96).

Z kolei w przypadku Mariny Abramović 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 dopatrzeć 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”⁸²⁶.

Niejednoznaczna i podejrzana estetyka najwyraźniej intencjonalnie wpisana jest w para-miłosną ikonografię związku Jeffa Koonsa i Ciccioliny (cykl *Made in Heaven*, 1989-91).

⁸²⁵ S. Morgan, *Robert Mapplethorpe: Chiaroscuro*, w: *idem, Z notatnika kamerdynera sztuki*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1997, s. 157.

⁸²⁶ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979 nr 9, s. 313-318.

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 manekiny czy upozowane postacie znane z fotografii takich klasyków aktu, jak Man Ray, Helmut Newton czy David LaChapelle

Równie interesującym projektem, dotyczącym (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 literackich przekazów – *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 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”⁸²⁷. 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”⁸²⁸.

⁸²⁷ G. Bataille, *Maska*, przeł. J. Plewniak, w: *Maski*, (red). M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1986, t. II, s. 152.

⁸²⁸ G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] *Maski*, op. cit., s. 18.

7. Sztuka dekonstrukcji oraz demistyfikacji sztuki (i artyści).

Autotematyzm jako strategia dekonstrukcji i demistyfikacji sztuki (oraz podmiotu) jest zjawiskiem stosunkowo młodym, jakkolwiek śladowo i sporadycznie ujawnia się już 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 dojrzała metodologiczna refleksja i artystyczna artykulacja zjawiska autoreferencyjności dopiero w XX wieku staje się procedurą wykorzystywaną powszechnie. Liczne tego przykłady znajdujemy zarówno w literaturze (*Pałuba* Karola Irzykowskiego, 1903; *Falszerze* 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 Rejsza, 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 (René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928-29; *The Two Mysteries*, 1966; Jasper Johns, *Flag*, 1954-55; Jim Dine, *A Black Shovel*, 1962; Tom Wesselmann, *Still Life*, 1962; Andy Warhol, *Beuys*, 1980; John De Andrea, *Manet: Déjeuner sur l'Herbe*, 1982; Roy Lichtenstein, *Bedroom at Arles*, 1992).

Dzieła artystyczne, prezentujące wytwory sztuki bądź proces jej tworzenia (jak miało to miejsce chociażby u Velázquez w *Pannach dworskich*), dzisiaj są zjawiskiem nagminnym, o czym świadczą prace opatrywane w (auto)cytaty, zaś sami artyści, operując dygresjami i samozwrotnością, prowadzą czytelną grę z widzem. Historycznie proces ten (szczególnie jeśli chodzi o autoreferencyjność obrazu) został reaktywowany przez pierwszą awangardę – począwszy od wystąpienia dadaistów i inkorporacji *ready-made* przez Duchampa – stając trwałym elementem estetycznego i semiotycznego pejzażu sztuki. Istotną rolę w deprecjacji medium odegrały też surrealizm (*Zdradliwość obrazów* Magritte'a, 1928) oraz pop-art i hiperrealizm (*Pudelka Brillo* Andy'ego Warhola, 1964; *Kompozycja*, 1971 Howarda Kanovitza). Modelowymi przykładami systematycznej dekonstrukcji medium jest cykl *Flag* Jaspersa Johnsa 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 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 decyzji – poszczególnych, opcjonalnych wyborów dokonywanych przez artystę. Sztuka – jako przestrzeń gestu i dyskursu – ujawniła wówczas rangę i siłę kontekstualnych, arbitralnych wyborów. Jednocześnie – zwłaszcza na przestrzeni szóstej i siódmej dekady – pojawiały się wcale liczne idee i postulaty, zgodnie z którymi – jak chociażby 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 Sculpture 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 III 85 r. w godzinach 18-20 i 12 III w godz. 11-14 przyjmują zamówienia i oferują siebie w cenie 5000 zł dziennie za 2 osoby (ok. 8 godzin). Należy tu jednak podkreślić, iż tego typu działania były paradoksalnie zarazem ilustracją poszerzenia pola sztuki, jak i jego dewaluacji i pauperyzacji, na co dobitnie wskazywał m.in. The Guerilla Art Action Group. W ich akcji-wywiadzie radiowym artystki 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”⁸²⁹. Krytyka Guerilla Girls nie ograniczała się zresztą tylko do kwestii czysto ekonomicznych, ponieważ artystki oskarżyły instytucje muzealne o propagowanie seksizmu i dyskryminację kobiet. Jedną z reklam Guerilla Girls – *Jak najłatwiej zauważyć kobiety* (1989) – jak wspomina Cynthia Freeland – „w żywym (bananowym) kolorze, przedstawiała pólężący 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”⁸³⁰.

Opresyjność kultury patriarchalnej była też kluczowym – jak się wydaje – kontekstem akcji francuskiej artystki, Niki de Saint Phalle (1930-2002), która 12 lutego 1961 w Paryżu urządziła zbiorowe strzelanie z ostrej amunicji do gipsowych obiektów i obrazów jej autorstwa, z których po oddaniu strzałów wyciekała... farba i sok pomidorowy. Poza samą

⁸²⁹ Akcja. Wywiad radiowy z *The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI*, nadany 1 maja 1970 r., cyt. za: *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny*, t. II, s. 275-276.

⁸³⁰ C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, s. 144.

Saint Phalle w akcji wzięli udział Pierre Restany, Daniel i Vera Spoorri, Hugh Weiss i kilka zaprzyjaźnionych osób. Artystka na towarzyszącym wydarzeniu banerze napisała m.in. „W 1961 roku 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”⁸³¹.

Agresja werbalna i wizualna jest również przedmiotem i poniekąd medium pracy wideo Grzegorza Klamana pt. *196 K.K.* (2002). Gdański artysta zarejestrował na nim twarz Doroty Nieznalskiej, która jest upokarzana i wystawiana na inwektywy, a przy tym policzkowana przez wychylającą się cyklicznie zza kadru rękę. Prezentowana tu przemocowa narracja seksizmu, patriarchy i ultrakatolicyzmu ujawniła się wcześniej na portalach internetowych po oskarżeniu Doroty 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 jego 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 (Prawdziwy artysta pomaga światu objawić mistyczne prawdy, 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 wypływa fontannę wody, odnosząc się do innej »prawdy« – że artysta jest źródłem, czy wręcz – tryskającą fontanną”⁸³².

⁸³¹ N. de Saint Phalle, *Bilder – Figuren – phantastische Gärten*. Herausgegeben von Pierre Descargues. München, Berlin, London, New York, NY. Prestel 2008.

⁸³² A. Markowska, *Komedia sublimacji*, s. 65.

Teatralizacja autorskiej tożsamości, tak charakterystyczna dla czasów inicjowania się narracji modernizmu (począwszy od Charlesa Baudelaire'a i Édouarda Maneta a skończywszy na Jeanie Genecie i Jacksonie Pollocku), to symboliczne stadia firmowane przez topos dandysa i oryginała, który z czasem przeobraził się – jak pisze Walter Benjamin – w „mima, obowiązane grać rolę pisarza przed giełdą i przed społeczeństwem, które nie potrzebuje już autentycznego pisarza i daje mu pole gry wyłącznie jako mimowi”⁸³³.

Druga awangarda zaczęła stopniowo dezawuować ów mit, stosując m.in. ironizację, zdystansowanie czy wręcz nawet dyskredytując figurę 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 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”⁸³⁴. *Nota bene* – nie był to przypadek odosobniony, gdyż trzy lata później Partum ogłosił swój *Manifest sztuki bezczelnej*, gdzie deprecjacja tożsamościowych roszczeń modernistycznego artysty 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, 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 niezmiennym kształcie (...) na fali wątków narodowych”⁸³⁵. Prace Kozłowskiego z okresu lat 80. –

⁸³³ W. Benjamin, *Park Centralny*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 238.

⁸³⁴ cyt. za: Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, [w:], <http://www.obieg.pl/teksty/2093>. Manifestacja ta została zdokumentowana filmowo przez Józefa Robakowskiego.

⁸³⁵ Jarosław Kozłowski rozmawia z Bożeną Czubak, [w:] *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*, (red.) B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 78.

zazwyczaj zasadzające się na materialnym ekwiwalencie, niejednokrotnie w formie instalacji – tworzą serie – na przykład *Mitologie Sztuki czy Rzeczywistości Sztuki*. Warto tu przypomnieć wystawę zainicjowaną w poznańskiej galerii Akumulatory 2 pt. *Opus I* (1983), gdzie Kozłowski – podobnie jak Tomasz Ciecierski w malarstwie – zajął się ujawnieniem i kompromitowaniem warsztatu (złocąc dystyngtywne dla artysty rekwizyty – pędzle, farby, fajkę i in.), 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 dźwiękoszczelną szybą drzwi. W galerii dawała się, co prawda, słyszeć płynąca z radia muzyka, ale nikt nie mógł być pewien, czy jest to transmisja czy odtworzenie. Na część *The Exhibition* składał się pokaz fotografii, które zrobiono widzom na pierwszym pokazie, natomiast część ostatnia była prowadzoną przez Emmeta Williama aukcją tych samych zdjęć, tyle że oprawionych w złote ramy. Realizacja ta była próbą demitologizacji relacji: artysta – dzieło – odbiorca i towarzyszących im uwikłań estetycznych, społecznych i marketingowych. Zarazem jednak była to w pełni świadoma próba remitologizacji ‘dzieła’ jako rezultatu aporii – począwszy od jego zaistnienia w formie matrycy (w wymiarze konceptualnym i materialnym), a skończywszy na nierozstrzygalności tego, co fizycznie zaistniało i tego, co percepcyjnie przyswojone.

Prace Jarosława Kozłowskiego, podobnie jak wcześniej wystąpienia Jana Świdzińskiego, w istocie stanowiły już na gruncie polskim ostateczne przewyciężenie i przekroczenie paradygmatu modernizmu, co znajdowało 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”. Wszystkie te interwencje – skądinąd – wpisywały się simultanicznie w pochodne i korespondujące z nimi zjawiska w sztuce światowej.

Artystką z niezwykłą konsekwencją od lat celującą w stylistyce *pure nonsense* a zarazem metakrytycznie rozbajającą obowiązujące w sztuce języki (ikoniczne, estetyczne, polityczne) jest bez wątpienia Esther Ferrer. Ta mieszkająca we Francji, acz urodzona w Hiszpanii, performerka od początku swojej działalności zwracała uwagę, że „Jednym z problemów, wobec którego staje sztuka performance, jest jej *teatralizacja*. Moje zainteresowanie sztuką performance wynikało 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”⁸³⁶.

Ten sam rodzaj motywacji zapewne kierował polskim artystą, Robertem Kuśmirowskim, kiedy podejmował się swoich dwóch nomadycznych projektów: wyprawy rowerowej *Paryż – Luksemburg – Lipsk* (2003) oraz marszruty *Łódź – Paryż* (2004). W tym drugim przypadku artysta odwoływał się do legendarnej włóczugi Constantina Brâncuș iego, który ruszył pieszo z Bukaresztu do Paryża w 1904 r.

Współcześnie – oczywiście – nie brakuje podobnych manifestacji, jakkolwiek bezceremonialność i autoironia – żeby tylko wymienić nestora polskiej sztuki wideo, Józefa Robakowskiego – nie jest znowu zjawiskiem najczęstszym, czego najlepszym potwierdzeniem są już same tytuły niektórych prac współtwórcy Warsztatów Formy Filmowej (*Pan Jeleń – autoepitafium*, 1990-94 czy *Moje videomasochizmy*, 1990). I jakkolwiek autoportret bądź autobiograficzność jest rzeczywiście jednym z dystynktywnych elementów twórczości Robakowskiego, równocześnie przyznaje on sam, iż „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 tajemniczy 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”⁸³⁷.

Demistyfikacja personalnych mitów niekiedy idzie też w parze z demitologizacją idei postępu w sztuce, co może najbardziej znalazło swój wyraz w projektach grupy Azorro, istniejącej w latach 2001 – 2011 i tworzonej przez Oskara Dawickiego, Igora Krenza, Wojciecha Niedzielko oraz Łukasza Skąpskiego. Znamienny pod tym względem jest ich film

⁸³⁶ E. Ferrer, *Wydarzenie to tylko wydarzenie*, przeł. M. Sady, „Fort Sztuki” 2004, nr 1, s. 7.

⁸³⁷ J. Robakowski, *Manipuluje*, 1988, [w:] idem, *Teksty interwencyjne 1970-1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin, 1995, s. 79.

Koniec sztuki (2002), którego bohaterowie budzą śpiącego artystę i przekazują mu sensacyjne wieści o końcu sztuki, czy też film *Portret z kuratorem w tle* (2002), gdzie angażują do wspólnych zdjęć nieświadomych niczego kuratorów.

Portretem zbiorowym środowiska artystycznego o wyraźnie ironicznej czy nawet sarkastycznej wymowie jest także cykl malarski Edwarda Dwurnika pt. *Wyliczanki* (1996-99). W jego ramach warszawski artysta namalował wizerunki *138 polskich malarzy* (1997), *155 plastyczek polskich* (1996) i *170 Polityków Sztuki* (1997).

Procedury demitologizacyjne w sztuce – rzecz jasna – nie dotyczą jedynie problematyki tożsamości podmiotu, ale – zwłaszcza od drugiej połowy XX wieku – zaczęły również dotyczyć płaszczyzny dzieła oraz medium i stały się trwałym elementem repertuaru działań artystycznych. Po Pollockowskiej proklamacji *action painting* nie trzeba było długo czekać, aby pojawiły się takie m.in. prace, 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. niemiecka artystka, Rosemarie Trockel, przedstawiła własną wersję maszyny do malowania *O.T. (Malmaschine)*. Przy pracy nad powstaniem tego artefaktu artystka zwróciła się do arbitralnie wybranych przez siebie znanych malarzy o próbki kosmyków włosów, które posłużyły do stworzenia malarskich pędzli w *Malmaschine*.

Patronująca współczesnej sztuce idea repetycji i kopiowania, stanowiąca podważenie mitu „oryginału” i „oryginalności” dzieła (tudzież podmiotu), może obejmować zarówno samo medium i artefakt, jak i „tekst” oraz „kontekst” dzieła. Za taką właśnie procedurą tworzenia oraz koncepcją sztuki zdaje się opowiadać niegdysiejszy członek grupy Ładnie, Rafał Bujnowski. Wiele jego realizacji obiektowych (np. *Last saved*, 2004, osiem replik etażerki papieskiej), jak i prac malarskich (np. *Papież*, 2001-02, 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 wyznaje sam artysta „kopiowanie jest słuszne”⁸³⁸. W multiplikowaniu dzieła oraz rzeczywistości i zarazem w powtarzaniu sztuki „od początku” tkwi 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

⁸³⁸ 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.

dziełem sztuki), a jednak nie ma na świecie człowieka mogącego się obejść bez protezy obrazu. Z drugiej znów strony – praktyka Rafała Bujnowskiego stanowi i rewaloryzację i oddanie sprawiedliwości pogardzanej niejednokrotnie idei rękodzieła i rękodzielnictwa, a nawet rzemiosła. To ostatnie, poza aspektem zdobniczym i specyfiką użyteczności, narzuca jeszcze – często dziś znajdujący się 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 przemnaża 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).

Demystyfikacji wreszcie 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 zatem zaskakujące powielenie motywu znanego z płótna, co buduje retorykę zwierciadlanej gry odbić. Referowanie elementu uprzednio zobaczonego, wyobrazonego, namalowanego i następnie sfotografowanego nie jest u Ciecierskiego postmodernistyczną grą „resztkami”, ale kontynuacją refleksji nad istotą malarstwa i malowania, przedsięwziętą przed z góry 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 i o procesie malowania...”⁸³⁹. Takie myślenie 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*

⁸³⁹ ...urodziłem się malarzem. Z Tomaszem Ciecierskim rozmawia Maria Anna Potocka, [w:] Tomasz Ciecierski, *Pakt z malarstwem*, Bunkier Sztuki, Kraków 2003.

tytułu (2004). Powstała ona w oparciu o blisko 1200 zdjęć tubek farb. Pomieszczone w porządku symetrycznym, nie odwołujące się do jakiegokolwiek anegdoty, są niezwykle przewrotnym ocalaniem malarstwa, ponieważ – jak trafnie pisze Potocka w katalogu towarzyszącym wystawie w krakowskim Bunkrze Sztuki – „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”⁸⁴⁰. Można zatem powiedzieć, że Tomasz Ciecierski jest przede wszystkim portrecistą palety.

Rozważana tu dzieła i manifestacje prezentują szerokie spektrum podjętych przez artystów związków dyskursywnych ze współczesną kulturą w aspekcie medialnym, komunikacyjnym i podmiotowym. Podważeniu sensu i idei referencji okazało się też faktem współbieżnym z rozmontowaniem klasycznej figury artystycznego podmiotu. Co więcej każde dzieło – jak dowodzi Umberto Eco – jest otwarte, gdyż „odbiorca 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”⁸⁴¹.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. M. Olesiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1994, s. 164.

VII – Strategie retoryczne podmiotu jako praktyka kulturowej dekonstrukcji

1. Artysta wobec historii i tradycji kulturowych.

Artykulacja i eksploatacja tematyki historycznej, zarówno tej dotyczącej przeszłości poszczególnych jednostek, jak i całych grup społecznych, jest zazwyczaj w sztuce efektem intencjonalnej strategii oraz przyjętej koncepcji dzieła, ale może też stanowić artykulację głębszych, wewnętrznych procesów zachodzących w podświadomości indywidualnej i/lub zbiorowej. Opisany przez Freuda mechanizm nieświadomości dotyczył przede wszystkim funkcjonowania tej sfery na planie jednostkowym. Z kolei Carl Gustav Jung, który jest autorem pojęcia nieświadomości zbiorowej, dowodził, iż ta ostatnia jest zbiorem niezmiennych archetypów odziedziczonych po przodkach, ujawniających się jako symbole w poszczególnych systemach społecznych, politycznych bądź religijnych. Spoczywa ona – pisał twórca psychologii głębi – „na głębszej warstwie, która nie pochodzi już z doświadczenia osobniczego, nie jest jego zdobyczą, lecz jest przyrodzona. Tą głębszą warstwą jest tak zwana nieświadomość zbiorowa”⁸⁴².

Do tej właśnie sfery odwołuje się m.in. Hermann Nitsch⁸⁴³, twórca Teatru Orgii Misteriów. Wiedeński akcjonista, począwszy od lat 60., w swych licznych wystąpieniach i manifestach nawiązywał do ducha antycznych kultów misteryjnych (np. dionizyjskich), a także obrzędów judaistycznych i chrześcijańskich. Jednak – poza tym religijnym sztafażem – nie mniej istotny był dlań wymiar regresyjny i katartyczny, stąd przekroczenia w jego przypadku dotyczyły różnych faz i obszarów, gdyż – jak pisał Pierre Klossowski – „Jedna transgresja rodzić musi następną”⁸⁴⁴. Potwierdza to sam Nitsch, który w 1997 r. napisał: „próbowałem przy pomocy formy dramatycznej pokazać, że nasza psychika składa się z wielu warstw, które można porównać z warstwami genealogii, korzystając z łańcucha asocjacji językowych i posługując się określonym językiem, usiłowałem zagłębić się w najdalsze rejony nieświadomości w celu rozbudzenia świadomości głębokich warstw psychiki, ich uaktywnienia i uwidocznienia. znajomość freudowskiej i jungowskiej psychologii głębi potęgowała te wysiłki, torując również drogę do powstania mojej teorii odreagowania”⁸⁴⁵.

⁸⁴² C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 11.

⁸⁴³ Więcej o Nitschu piszę w rozdziale: II 2.4 Wiedeńskie *katharsis* – akcjonisci wiedeńscy na tropie misteriów i archetypów.

⁸⁴⁴ P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, M. Matuszewski, Wydawnictwo A letheia, Warszawa 1999 s. 64.

⁸⁴⁵ H. Nitsch, *Posłowie do książki the fall o Jerusalem*, przeł. J. Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński*, s. 74.

Na gruncie polskiej neoawangardy egzemplifikacją działań artystycznych eksplikujących obszary nieświadomości zajął się zwłaszcza Jerzy Beres. Jego artystyczny alians i jednocześnie spieranie się z tradycją oraz tożsamością narodową cechowały większość działań akcyjnych, w których pełnił rolę zarówno „podmiotu-demiurga” jak i „dowodu rzeczowego”. Świadczy już o tym chociażby nomenklatura Beresia, odwołująca się do polskiej mitografii, co potwierdzają zresztą tytuły jego wystąpień: *Msze – refleksyjna*, 1975, 1983; *artystyczna*, 1977-1978; *romantyczna*, 1978; *filozoficzna*, 1979; *polityczna*, 1980; *poliska*, 1984; *Przepowiednie* – 1968, 1988, 1989, 1993; *Transfiguracje* – 1972-73; oraz *Ołtarze* – 1973-76. Podczas manifestacji krakowskiego artysty – pisał Jerzy Hanusek – wręcz sływały „do widza 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”⁸⁴⁶.

Ten typ dykcji – jakkolwiek nie był zjawiskiem odosobnionym – często jednak znajdował swoich krytyków i ironicznych adwersarzy. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć neodadaistyczną działalność Łodzi Kaliskiej. Grupa, powstała w 1979 r., od początku funkcjonowała w składzie: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski. Jej proveniencja była związana z anarchizującą Kulturą Zrzuty. 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). Analogiczny rodzaj wypowiedzi cechował również związanej z grupą Luxus Jerzego Kosałkę (*Plan Bitwy pod Kłobuckiem*, 1986; *Pomnik (Kosałce Naród)*, 1993) oraz czeskiego rzeźbiarza, Davida Černý'ego (*Quo Vadis*, 1989; *Pink Soviet tank*, 1991).

W omawianej tu perspektywie historycznej osobną grupę tematyczną stanowią realizacje artystyczne podejmujące tematykę obecności wątków postkolonialnych. W nurcie tym interesujące szczególnie wydają się prace znanej afroamerykańskiej artystki, Kary E. Walker, która nie tylko dezawuuje postkolonializm, ale – co istotne – odnajduje także jego 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 na przykład prace Edsona Chagasa z Angoli (*Luanda Encyclopedic City*, 2013, Brytyjczyka o nigeryjskich korzeniach, Yinka Shonibare (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2010) czy Australijki i z

⁸⁴⁶ J. Hanusek, *Jerzy Beres: twórczość jako wyzwanie*, w: *Jerzy Beres. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, kat. wyst., A. Węcka (red.), Muzeum Narodowe, Kraków – Poznań 1995, s. 11.

pochodzenia aborygenki – Tracey Moffat (*Night Cries: A Rural Tragedy*, 1989). W sztuce polskiej wątki postkolonialne pojawiają się w dwóch projektach Janka Simona (*Rok Polski na Madagaskarze*, 2006, *Morze*, 2010), 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 opierał się na słynnym zdjęciu Nicka Ut'a *Napalm* (1972). Tragiczne okoliczności przywołanych przez fotografię 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”⁸⁴⁷.

Najbardziej zabieg Libery może wydawać się przekonujący w kontekście jego *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 Woroncow, 1945), przedstawiającego grupę więźniów stojących przy kolczastych drutach.

Metaartystycznie, ale i antropologicznie, pochodnego typu strategii można dopatrzeć się w zakończonym skandalem projekcie Piotra Ukłańskiego *Naziści* (Galeria Zachęta, Warszawa, 2000), gdzie artysta zaprezentował 164 fotografie kadrów zarówno polskich jak i zagranicznych aktorów, którzy wcielali się w filmowe role nazistów. I chociaż Ukłański 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 filmowa rola stała się zresztą jednym z elementów całego projektu.

Podjęta przez Zbigniewa Liberę czy Piotra Ukłańskiego współczesna dekonstrukcja mitologii i mitografii interpretującej czasy niemieckiej okupacji, operuje estetyką, językiem i rodzajem refleksji, której w sztuce okresu powojennego trudno szukać. Do tego niezwykle delikatnego i wrażliwego dla Polaków obszaru tematycznego nawiązywało wielu wybitnych twórców, jednakże ich dzieła – siłą rzeczy – były konstatacjami 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.

⁸⁴⁷ *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.

W domenie sztuk wizualnych pozycją klasyczną i nieprzeciętną jest cykl ośmiu obrazów Andrzeja Wróblewskiego (1927-57) pt. *Rozstrzelania* (1949), który jakkolwiek przedstawia egzekucje, w istocie poświęcony jest problematyce (nie)obecności. Wróblewski w pracach tych – 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”⁸⁴⁸. Jednak – co jeszcze bardziej podnosi rangę tego dzieła – istotne i nowe jest to, iż dla artysty – jak zauważa Izabela Kowalczyk – „Zdeformowane, sztuczne ciała są częścią eksperymentów formalnych”⁸⁴⁹.

Przykładem nie mniej dramatycznych zmagania z formą i eschatologicznym wymiarem tematu są późne prace Jonasza Sterna (1904-88), w których metaforyzuje on autobiograficzne wątki oraz cierpienia polskiej społeczności żydowskiej podczas II wojny światowej⁸⁵⁰. Topika ta znalazła swoje odzwierciedlenie m.in. w *Upokorzeniu* (1984) oraz w najdobitniejszym może obrazie – *Tablicy czerwonej* (1971).

Problematyka wojny i związanej z nią martyrologii stała się też tematem form pomnikowych Władysława Hasiora (1928-99). 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 w ramach koncepcji „teatru narracji plastycznej”⁸⁵¹ ogniskował na wspomnieniach i przeżyciach wymordowanych w obozach koncentracyjnych. W jego *Reminiscencjach* (instalacja, 1969) czy w *Replike* (sztuka, 1972) artykulacja ta jest wsparta „autentycznymi” *ready-mades* (fotografie i rekwizyty obozowe), które oddziałują także w obszarze czysto medialnym.

Od podobnego, nieco 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 ewidentnie symbolicznymi tytułami (*Autel de Lycée Chases*, 1986–87; *Purim reserve*, 1989), które przywołują wizerunki przedwojennych Żydów, to jednak

⁸⁴⁸ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005, s. 31.

⁸⁴⁹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, s.37.

⁸⁵⁰ Zob. A. Markowska, *Język Neuera: o twórczości Jonasza Sterna*, Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1998.

⁸⁵¹ 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.

Boltanski podkreśla, iż jego „praca traktuje o fakcie umierania, a nie o holokauście samym w sobie”⁸⁵².

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 procedury wykorzystywania ludzkiego tłuszczu przy produkcji mydła przez nazistów. Z kolei jedna z jego ostatnich realizacji pt. *AuschwitzWieliczka* (2009) obnaża estetykę 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 wstrzeźliwa estetyka scala dorobek belgijskiego artysty, Luca Tuymansa. Jego wczesne obrazy – jak się wydaje – 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 czy 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 Spiegelmana. Przywołując losy bielskiej społeczności żydowskiej podczas II wojny światowej, artysta jednak zdecydował się na swoiste naruszenie tabu, gdyż sięgnął do innej historycznej recepcji tematu i wybrał estetykę komiksu, która gatunkowo do nich nie przystaje. W 2003 r. powstaje również cykl malarski *Shoah* (w nawiązaniu do filmu Claude'a Lanzmana) oraz obrazy inspirowane opowiadaniem 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 ze zaskakującym dystansowaniem: „Weszliśmy do miejsca, które traktowane jest jak święte. Drzwi były tylko uchylone, a na podłodze leżały kwiaty i wypalone znicze. A oni ganiłi się

⁸⁵² Tamar Garb. *Interview with Christian Boltanski*, w: *Christian Boltanski*, Phaidon, London 1997, p. 22-23.

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 patrzemy 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”⁸⁵³.

W filmie *80064* Żmijewski sięgnął po inny rodzaj manipulacji i argumentacji. Tym razem „bohaterem” jego pracy był 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 Tarnawa.

Strategia zawłaszczenia znaku czy nawet człowieka nie jest w dzisiejszej sztuce zjawiskiem odosobnionym, czego dowodzi m.in. przykład Santiago Sierry. Hiszpański artysta w 1999 r. wynajął w Hawanie grupę nędzarzy, którzy za niewielkie honorarium zgodzili się na wytatuowanie im na plecach pionowych linii (*250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999). Z nie mniejszym echem przeszedł projekt Sierry *245 metrów sześciennych* (2006) zakończony medialną awanturą i zerwaniem wystawy, gdy artysta w niemieckim mieście Pulheim umieścił sześć samochodów na placu przed pełniącą 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). Jest to naturalnych rozmiarów rzeźba przedstawiająca kłęczącego i modlącego się Adolfa Hitlera, której prezentacja na obszarze byłego warszawskiego getta, na Pradze, przy ulicy Próznej, wzbudziła liczne spory i dysputy, jakkolwiek to właśnie lokalizacja pracy podniosła jej wielką siłę oddziaływania.

W samych Niemczech pierwszym wybitnym artystą, który poruszył problematykę odpowiedzialności i winy państwa niemieckiego za spowodowane zniszczenia wojenne i 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

⁸⁵³ R. Jakubowicz, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pis mo Artystyczne” 2004 nr 44, s. 15-16.

bezpośrednio do problematyki nazizmu, namalował jednak w 1965 r. dwa „rodzinne” portrety przedstawiające jego wujka w mundurze oficerskim, być może na tle okupowanej Polski (*Uncle Rudi*), oraz kilkunastoletnią ciotkę (*Tante Marianne*), która została zamordowana przez faszystów w ramach programu Aktion T4. Obydwie prace łączy czas powstania, fotograficzna genealogia, nostalgiczne *punctum* i sąsiadujące ze sobą miejsca prezentacji (np. retrospektywa Richtera w Centre Pompidou, 2012).

Ekspresjonistyczne i symbolistyczne inklinacje możemy odnaleźć w twórczości innego wybitnego niemieckiego artysty, Anselma Kiefera, u którego echa wojny również są istotnym, choć rzadko wprost referowanym, kontekstem. Na uwagę zasługują m.in. jego obrazy (*Margarete*, 1981) inspirowane poezją rumuńskiego poety o żydowskim pochodzeniu, Paula Celana, czy też powstały w latach 1980-83 cykl prac pt. *Dem unbekanntem Maler (Nieznanemu malarzowi)*, dla których punktem wyjścia stały się liczne przykłady architektury narodowosocjalistycznej, projektowanej m.in. przez Albert Speera i Wilhelma Kreisla.

Okres powojenny w krajach byłego bloku komunistycznego (a przynajmniej do śmierci Stalina w 1953 r.) był zawłaszczony przez prymat socrealizmu – doktryny wpierw zainfekowanej do kultury rosyjskiej w latach 30. przez Maksyma Gorkiego oraz Andrieja Żdanowa, a po 1945 r. do wszystkich państw satelickich byłego ZSRR. Na płaszczyźnie ideologicznej i formalnej socrealizm często korespondował ze sztuką nazistowską, czego dobitnym przykładem mogą być zaskakujące analogie między niektórymi fotografiami Aleksandra Rodczenki (*Parada fabryki Dynamo*, 1928; *Parada sportowców*, 1935) a kadrami z filmów Leni Riefenstahl (*Triumpf woli*, 1934; *Olimpia*, 1938). Jednak w sztuce powstałej po 1945 r. trudno doszukać się dzieł równie nowatorskich (w sensie semantycznym i strukturalnym), co niektóre realizacje konstruktywistycznych produktywistów, a nieliczne realizacje – np. znany obraz Wojciecha Fangora *Postaci* (1950) – stanowią najwyraźniej wyjątki. Dzieło Fangora – być może w sposób niezamierzony przez autora – podejmuje bowiem problematykę tożsamości płci i stosunku do Innego, czego próżno szukać w sztuce tamtych dekad. 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”⁸⁵⁴. Co intrygujące – Fangor zestawiał wspomnianą parę z wizerunkiem młodej kobiety – atrakcyjnej i odzianej w ubranie zagranicznego pochodzenia, która z założenia miała reprezentować

⁸⁵⁴ E. Franus, *Narzczonej Frankenstein. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, w: „Magazyn Sztuki”, nr 10, 1996, s. 236.

przysłowiowego „wroga ludu”, podczas gdy faktycznie „zamiast odrzucać, przyciąga nas niepokojąco”⁸⁵⁵.

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. Warto w tym miejscu przypomnieć o ich akcji *Pomnik bez paszportu w salonach sztuk plastycznych* (1978), podczas której artyści – w reakcji na odmowę wydania im paszportów – pozwali jako „żywe rzeźby” z nogami w zastygłym gipsie.

Począwszy od roku 1981 zobrazowania rzeczywistości wraz jej społeczno-politycznymi kontekstami w sztuce polskiej stopniowo pojawiają się coraz częściej. Jednym z ważniejszych tego przejawów był performans Zbigniewa Warpechowskiego *Porozumienie* (1981), w którym artykułował on pełne spektrum postaw artysty – od biczowania się i podtrzymywania na ramionach wielkiego głazu, po podpisanie „porozumienia”. Okres stanu wojennego w dużej mierze wypełnił swoisty „duchowy” alians znacznej części artystów 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 Konger⁸⁵⁶ (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 narodową narrację 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”⁸⁵⁷.

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 wszystkich 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 wynosić

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

⁸⁵⁶ Więcej na ten temat piszę w: *Konger... Plays... Konger...*, „Fort Sztuki” 2004 nr 1.

⁸⁵⁷ M. Sitkowska, *Time and Tide*, cyt. za: B. Czubał, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 30.

ponad pozostałe. W obliczu śmierci wszelkie hierarchie tracą bowiem wartość i każda ofiara życia jest najwyższa. Ta homologia dotyczy również symboliki kwiatów – jest to wszakże jedyny multiplikowany motyw w obrębie całego cyklu. Polski los uzyskuje tutaj jednak szerszy status, gdyż epitafia funkcjonują sylleptycznie - z jednej strony odwołują się imiennie do zmarłego, z drugiej zaś nawiązują do nieodwracalności śmierci i jej tajemnicy⁸⁵⁸.

Nie mniej monumentalny, aczkolwiek zdecydowanie bardziej konceptualny, jest projekt Krzysztofa M. Bednarskiego, który – począwszy od swojego dyplomu w 1978 r. – zajął się dekonstrukcją ikonografii Karola Marksa. Artysta w takich m.in. 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”⁸⁵⁹.

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 – jak trafnie zauważa Izabela Kowalczyk – „ukazuje działanie władzy widziane oczyma kobiety, która patrzy; posiada władzę spojrzenia opowiadania historii z własnej perspektywy, władzę artystycznej kreacji”⁸⁶⁰.

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* (*Osobiste cięcia*, 1982), gdzie Iveković 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), gdzie artystka czyści krowie kości przy wtórze jugosłowiańskiej pieśni ludowej, a także *Hero* (*Bohater*, 2001) i *Balkan Erotic Epic* (*Balkański erotyczny epos*, 2005), w których następuje

⁸⁵⁸ Więcej o tym piszę w: *Od grudnia do czerwca*, „Opcje” 1997 nr 4.

⁸⁵⁹ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce*, s. 258.

⁸⁶⁰ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, s. 128.

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 zarazem stanowi bezpośredni komentarz do tamtejszego konfliktu. 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. „Praca ta – jak pisze Izabela Kowalczyk – powstała pod wpływem wydarzeń w byłej Jugosławii. Krzyż i półksiężyc jawią się tu jako emblematy bratobójczej rywalizacji i walki na tle konfliktów religijnych i etnicznych. (...) Postacie w *Więzach krwi* wydają się bezbronne, stają się ofiarami nie mogącymi uciec z wyznaczonych im z góry miejsc”⁸⁶¹.

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, łącząc ze sobą oddalone w czasie, acz skupiające się na człowieku i jego pracy, topoty, prezentując je w aurze przywodzącej na myśl zarówno tradycję „nowej rzeczowości” (*Neue Sachlichkeit*) jak i symbolizmu. W jego pracy 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. Sebald (1944-2001), który – co znamienne – podpisywał się jedynie inicjałami, twierdząc, iż jego imiona mają nazistowską konotację.

Procedura cytowania i zespalandia klisz ikonograficznych, tak charakterystyczna dla postmodernizmu, jest również typowa dla Piotra Uklańskiego, który 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).

⁸⁶¹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, s. 139

2. Strategia relatywizacji i podważania patriarchalnej idei tożsamości.

Patriarchat – rozumiany jako ideologia i strategia organizacji życia społecznego, a przede wszystkim jako kulturowy wzorzec – stał się w XX w. przedmiotem nieustającej krytycznej debaty, którą w przestrzeni publicznej zapoczątkowały dwie pierwsze fale feminizmu, a niebawem dołączyła do nich także radykalna refleksja poststrukturalistyczna. Ta ostatnia narracja określa kulturę patriarchalną jako strukturę fallogocentryczną i – jak pisała Griselda Pollock – „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”⁸⁶². Cały ten dyskurs – oczywiście – został poprzedzony przez falę feministycznych tekstów i wystąpień, wśród których rolę szczególnie istotną odegrała aktywność publiczna i pisarska Simone de Beauvoir. Francuska autorka, odwołując się do problematyki emancypacji oraz wolności każdego potencjalnego podmiotu, wskazywała na ogromną rangę ekspansywności jednostki i jej skłonności do przekraczania kolejnych granic. Zarazem jednak zauważała – czego ślady znajdujemy w jej *Drugiej płci* (1949) – że „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”⁸⁶³.

Usytuowanie to – twierdzi de Beauvoir – posiada odległą tradycję i wyraża się także w sferze reprezentacji, czego namacalnym potwierdzeniem jest fakt, iż alegorie słowne i ikonograficzne w swojej przeważającej większości egzemplifikowane są właśnie przez kobiety. To one bowiem – jak zauważa Eckardt Götz⁸⁶⁴ – referowały idee (np. piękna) i funkcje (np. macierzyństwa). Jednocześnie kobieta zawsze jest w nich traktowana postrzeżeniowo i obiektowo, co poniekąd wynika także ze specyfiki zachodniej kultury, która

⁸⁶² *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, (ed.) G. Pollock, Routledge, London, New York, 1996, p. 267.

⁸⁶³ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1972, t. 1, s. 41.

⁸⁶⁴ Zob. E. Götz, *Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei*, Henschelverlag, Berlin 1973.

uprzywilejowuje zmysł wzroku. Martin Jay w swojej książce *Downcast Eyes*⁸⁶⁵, a także Nicholas Mirzoeff w *Prawie do patrzenia*⁸⁶⁶, podejmują te wątki, próbując zarazem uhistorycznić wizualność. Jay owe uprzywilejowanie definiuje jako okularcentryzm (*ocularcentrism*) i kontekstualnie wiąże je z historycznymi narracjami – w pierw renesansowej perspektywy, później zaś dualizmu Kartezjusza, co w rezultacie pozwoliło sytuować okularcentryzm jako zdystansowaną relację podmiot – przedmiot, tak charakterystyczną dla fallogocentryzmu, wojeryzmu i patriarchy.

Odcieśnienie widzenia jest już widoczne w długiej tradycji zachodniego malarstwa. John Berger w swojej klasycznej książce *Ways of Seeing*⁸⁶⁷ dowodzi, iż 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 *englobe* 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*, 1640-46; G. L. Bernini, *Ekstaza świętej Teresy*, 1647-52). W obu jednak przypadkach żeński wizerunek stanowił wyraz zdystansowanego oglądu i uprzedmiotowienia, nie wspominając już o braku bezpośredniego zaangażowania kobiet w kreowanie obrazów. Na ten też aspekt zwrócił uwagę ruch feministyczny drugiej połowy XX w. W jego obrębie działały grupy radykalnych artystek i artystów – m.in. Art Workers Coalition (1969-71) oraz założona przez Juliett Gordon i Nancy Spero W.A.R. (Women Artists in Revolution, 1970-78). Ta ostatnia formacja występowała 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 60. systematycznie unikały prezentacji indywidualnych wystaw kobiet-artystek. Świadectwem tamtych zmagania 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 w nim, iż patriarchy od stuleci jest strukturalnie wpisany

⁸⁶⁵ Zob. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1994.

⁸⁶⁶ N. Mirzoeff, *The Right to Look* – fragment książki (tłum. 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.

⁸⁶⁷ J. Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd, London, 1972.

w system artystyczny, o czym zaświadcza kilkusetletnia dyskryminacja kobiet w procesie edukacji artystycznej.

Kiedy w latach 60. i 70. rozwija się i stopniowo krzepnie 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. A co więcej – dzięki relatywizacji bądź dekonstrukcji filozofii obecności i tożsamości 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 – 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 typ pisania skupiający się na cielesności, zmysłowości i pożądaniu, mający swoją źródłowość w Kristevowskim porządku semiotycznym. Reprezentantkami tego myślenia – poza wspomnianą Julią Kristewą – są m.in. Hélène Cixous, Bracha L. Ettinger i Luce Irigaray.

W sztukach wizualnych maskulinistycznego i patriarchalnego zerwania – jak się wydaje – można dopatrzeć 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 w serii zdjęć firmowanych przez androgyniczną Rose Sélavy. Z kolei w omawianej już wcześniej pracy *Étant donnés...* problematyka identyfikacji i różnicy płci została przez artystę włączona w temat władzy pomiędzy podmiotem (ubranym widzem) a przedmiotem (rozebraną kobietą), co wyraża się również poprzez zainfekowany do dzieła przez Duchampa mechanizm podglądactwa. W efekcie tożsamość ciała i podmiotu jest monitorowana i zarządzana przez wszechobecny w kulturze dyskurs wojeryzmu oraz pornografii.

Równie bezkompromisową, choć 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 (Destrukcyjna ojca)*. Praca ta została zrealizowana przez artystkę 23 lata po śmierci ojca i ponad rok po zgonie jej męża, i miała – według jej zapewnień – stanowić rodzaj symbolicznego zniszczenia i konsumpcji męczyzny-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 całym rodzeństwem.

Do genealogii kobiecości i jej anonimowości w dziejach naszej cywilizacji odwołała się Judy Chicago w swojej 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 (i nie tylko) nieobecności kobiecej w kulturze, aczkolwiek – poprzez swoją formę i motyw „wieczerzy przy stole” – ustanawiało także kontrpunkt dla dominującej optyki religijnych dyskursów, w których miejsce dla kobiet zawsze ma charakter pośledni. Potwierdza to fakt, iż topos „wieczerzy pańskiej” jest zawsze zaludniany wyłącznie przez mężczyzn (D. Ghirlandaio 1480, L. da Vinci 1495-97; J. Tintoretto 1594, P. P. Rubens 1630). Stąd pracę Judy Chicago należałoby interpretować jako z założenia radykalną przeciwwagę dla patriarchalnych narracji i – trzeba dodać – nie jest w tym ona odosobniona (Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/Last Supper*, 1971; Renée Cox, *Yo Mama’s Last Supper*, 1999).

Jedną z najważniejszych europejskich artystek dekonstruujących mit patriarchy oraz dezawuuujących 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* (1968-71). Podczas powtarzanej w kilku miastach akcji artystka przemieszczała 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, przechadzała się między rzędami siedzących „kinomanów” w pornograficznym kinie i kroczyła z łonem na wysokości twarzy widzów, jednocześnie trzymając w ręce karabin. W obu akcjach Valie Export sugerowała potencjalnym odbiorcom zmianę paradygmatu percepcji sztuki i przeniesienie doświadczenia widzenia na doświadczenie odczucia realnego obiektu. W rezultacie bowiem – jak pisze 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«⁸⁶⁸. 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 można rozpatrywać działania Ewy Partum. W performansie pt. *Samoidentyfikacja* z cyklu *Mój problem jest problemem kobiety* (Galeria PSP – ZPAF, Warszawa 1980) artystka – zupełnie naga i ubrana jedynie w buty na wysokich obcasach – wpięrow na terenie galerii, a pokrótce w przestrzeni publicznej Placu Zamkowego (nieopodal Pałacu Ślubów), przemieszczała się pośród gości weselnych. Nagość – dopuszczalna w mass mediach – tym razem i w tej przestrzeni budziła wszakże dyskomfort, ponieważ artystka wywołała – jak pisze Izabela Kowalczyk – „zakłopotanie i niepewność u widzów. (...) Ukazała mechanizmy władzy wyznaczające kobiecemu ciału określone role w zależności od miejsca”⁸⁶⁹.

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 stanowią 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 w fotografii oraz wideo 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*, 1993-97) – 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 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)

⁸⁶⁸ 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, p. 42.

⁸⁶⁹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, s. 55-56.

wzorcom kulturowym. Jedną z fundamentalnych aporii jest tutaj problem tabu seksualnego, występującego w wielu religiach, jednak – jak zauważa 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”⁸⁷⁰.

Analogicznych problemów dostarcza patriarchy, 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.

Tekstualność jest w sztuce drugiej połowy XX w. częstym środkiem wyrazu, przy czym w poezji konkretnej czy wizualnej objawia swój i semiotyczny i estetyczny potencjał. W sztuce zawłaszczenia artyści posługujący się „gotowym” tekstem (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*, 1993-95) 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 twórczości takich artystek, jak Maria Pinińska-Bereś (*Maszynka miłości*, 1967), Natalia LL (*Aksamitny terror*, 1970; *Sztuczna rzeczywistość*, 1975-76), Ewa Partum (*Mój problem jest problemem kobiety*, 1974; *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*, 1980) czy Anna Kutera (*Fryzury z cyklu Sytuacje*

⁸⁷⁰ W *czerni i bieli*. Rozmowa z Shirin Neshat, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem*, s. 241.

stymulowane, 1978), chociaż też należy zaznaczyć, iż nie wszystkie z nich jednoznacznie identyfikowały swoją sztukę z postulatami feminizmu (zwłaszcza Pinińska-Bereś).

Po roku 1989, a szczególnie pod koniec dziewiętej dekady, wątki te stały się dość powszechne i szeroko komentowane w mediach. W nurcie tym silnie zaznaczyła się m.in. obecność 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 „wstydlive” aktywności Julity Wójcik (*Obieranie ziemniaków*, 2001; *Krojenie cebuli*, 2001; *Posprzątać po włókniarkach*, 2003).

Podobnym rodzajem gry – tym razem jednak przeciwstawiającym idylliczność macierzyństwa „wywrotowości” nagiego ciała – był projekt *Dziewice* (2002) Marty Deskur. W tym przypadku – jak zauważa 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: »stałe obecnego w erotycznej kulturze Europy przeciwstawienia ‘kurwy; i ‘Madonny’«⁸⁷¹.

Duże zainteresowanie, ale i nie mniejsze 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 tabuizowane 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 podległości i walki płci. W przeciwieństwie do tej pracy – *Pasja* jest rozbudowaną realizacją, składającą się z rzeźby w formie greckiego

⁸⁷¹ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 79.

krzyża, na którym znajdujemy przedstawienie męskich genitaliów, oraz projekcji wideo rejestrującej mężczyznę ćwiczącego na siłowni. Nieznańska 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 Nieznańskiej o obrazę uczuć religijnych i proces sądowy, w którym skazano ją w 2003 r. na 6 miesięcy ograniczenia wolności oraz wymóg wykonania robót publicznych. Po uchynieniu wyroku przez Sąd Apelacyjny w 2005 r. rozprawa została rozpoczęta na nowo i po upływie 4 lat Nieznańska została uniewinniona.

Inaczej potoczyły się losy założonej w 2011 r. grupy rosyjskich aktywistek Pussy Riot, którą tworzą posługujące się pseudonimami: Bałakława, Błondi, Bożza, Garadża, Kot, Mańko, Pochłobka, Sierafima, Terminator, Tiuria, Szajba, Szłapa, 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 Ałochina i Nadieżda Tołokonnikowa – zostały aresztowane i po farsowym procesie skazane na 2 lata więzienia w kolonii karnej, co spowodowało liczne protesty na 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”⁸⁷².

⁸⁷² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 82.

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 wiążącego się z nią przywrócenia rangi przedmiotowi, ale również na poddaniu go formalnej i strukturalnej analizie. Ponieważ była to już epoka informacyjnego spektaklu, tematem badań i eksploracji stały się również wszelkie używane systemy językowe, które – jak dowodzili Lévi-Strauss i Barthes – były dalekie od „niewinności”. Zarówno literatura, jak sztuki wizualne czy film tamtego okresu zastosowały swoisty taktyczny manewr, który – jak zauważa 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 zmierzony 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”⁸⁷³. Z kolei Jean-Luc Godard, jeden z wiodących autorów francuskiej Nowej fali (*la Nouvelle Vague*), wraz Jean-Pierre Gorin'em założył Grupę Dziga Wiertow (1969-73), która podjęła się działalności quasi-dokumentalnej, w istocie, rezygnując z autorstwa i kreacji na rzecz kolektywizmu, cytowania i montażu – w zgodzie z hasłem „Robić rewolucyjne filmy w stylu rewolucyjnym”.

Analiza kulturowej przestrzeni symbolicznej, a w szczególności pola artystycznego, które Pierre Bourdieu określił jako „przestrzeń obiektywnych relacji między pozycjami”⁸⁷⁴ i dowodził jego homologiczności z polem władzy, doprowadziła później Jacquesa Rancièrę do konstatacji, że sztuka – podobnie jak polityka – „działa, dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną”⁸⁷⁵ i – co więcej – „Sztuka i polityka są (...) zewnątrznie powiązane jako formy obecności pojedynczych ciał w specyficznej przestrzeni i czasie”⁸⁷⁶. 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 dominujący w dzisiejszym świecie 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 to – jak konkluduje Hal

⁸⁷³ J. Richardson, *Język mediów taktycznych*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003, s. 59.

⁸⁷⁴ P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, przeł. J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 50.

⁸⁷⁵ J. Rancièrę, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, s. 26.

Foster – poprzez „zawłaszczenie znaków z dziedziny kultury masowej – 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”⁸⁷⁷.

Jedną z najbardziej konsekwentnych 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, świetlne tablice, neony, afisze, a nawet t-shirty. Jej *Truizmy* (1977-79) – pisze Magdalena Ujma – „Ułożone alfabetycznie zaczynały się 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*). Nieco później powstały *Inflammatory Essays* (*Wypowiedzi podburzające*), obdarzone dużym ładunkiem agresji. Dochodzą w nich do głosu prymitywne popędy, pełne nienawiści słowa wypowiedane 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”⁸⁷⁸.

Pozorne niekonsekwencje i liczne sprzeczności, których doszukać się może uważny słuchacz w prowadzonych publicznie dyskursach politycznych i korporacyjnych, są często dokładnie zaplanowaną strategią władzy. Na ten aspekt medialnych przekazów w swoich pracach zwraca uwagę chilijski artysta i reżyser, Alfredo Jaar, który mówi wprost – „Nie istnieją niewinne obrazy. Każdy jeden obraz reprezentuje ideologiczną wizję i koncepcję świata”⁸⁷⁹. W *The Rwanda Project* (1994-2000) Jaar bezkompromisowo rozprawił się z nonszalancką i bezduszną reakcją korporacji medialnych wobec ludobójstwa w Rwandzie. Zdarzenie te miały tam miejsce na przeciągu trzech miesięcy 1994 r. „W przeciągu 100 dni – mówi 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 rzek, jakby po prostu pisano o muchach”. Inny magazyn „«Newsweek» poświęcił zaledwie trzy okładki odwołujące się do procesu O. J. Simpsona, podczas gdy 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

⁸⁷⁷ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 137-138.

⁸⁷⁸ M. Ujma, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, s. 73.

⁸⁷⁹ A. Jaar, *Image are not innocent*, Channel Louisiana, 2013, cyt. za: <http://channel.louisiana.dk/video/alfredo-jaar-images-are-not-innocent>.

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 rezultacie stworzył instalację, w której wykorzystując m.in. 17 okładek magazynu „Newsweek”, których czas wydania przypadł na dramatyczne wydarzenia w Rwandzie, dołączył własne komentarze, pokazując jak dalece sięga indolencja i niewrażliwość mainstreamowych dziennikarzy.

Pracą – być może jeszcze bardziej poruszającą – jest powstała w 2006 r. instalacja Jaara pt. *The Sound of Silence (Brzemienie ciszy, 2006)*. W stworzonej przez artystę niewielkiej salce filmowej można zobaczyć krótki film, który koncentruje się na dwóch postaciach – pochodzącym z RPA amerykańskim fotografie, Kevinie Carterze (1960-94), oraz czarnoskórej dziewczynce z Sudanu, która stała się tematem jego uhonorowanego nagrodą Pulitzera zdjęcia. Fotografia portretuje wygłodzone, wycieńczone dziecko i spoczywającego opodal sępa, najwyraźniej oczekującego na śmierć ofiary. Nie są dziś znane dalsze losy dziewczynki, podczas gdy sam Carter rok później popełnił samobójstwo.

Alfredo Jaar w swoich pracach – jak się wydaje – nie tylko stawia pytania o istotę i język zawłaszczenia, ale co najmniej równie istotny jest dla niego wymiar etyczny poruszanego problemu. W tym kontekście niezwykle trafne i ciekawe są rozważania Barbary Kruger, która już w 1982 r. opublikowała tekst poświęcony dwuznaczności praktyki apropiacji. W swoim artykule *Talking Pictures*⁸⁸⁰ artystka zwraca uwagę, że sztuka zawłaszczenia miała z założenia służyć podważaniu naszych kulturowych i językowych przyzwyczajęń, które – jak wszystkie przedstawienia – z reguły nie pokrywają się z rzeczywistością. Równocześnie jednak jej zwolennicy – zgodnie z zasadą dekonstrukcji – wskazywali, że sztuka ta powinna też „kwestionować koncepcję kompetencji, oryginalności, autorstwa i własności”⁸⁸¹, co wszakże może prowadzić do samopowielania siebie i – w efekcie – pozbawiać jej autorów niezależności, gdyż ich dzieło „będzie wykorzystywać siłę, jaką czerpie ono z «oryginału»”.

Ślady podobnych refleksji i rozterek możemy odnaleźć w twórczości niemieckiego artysty oraz filmowca, Haruna Farockiego, którego dzieła od początku inspirowane były dyskursem krytycznym, wprowadzonym m.in. przez Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera. Jedną z pierwszych prac Farockiego – *Nicht lösbares Feuer* (1969) – mimo że

⁸⁸⁰ Zob. B. Kruger, *Talking Pictures*, „Screen”, 1982, nr 2, p. 90.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

dotyczy problematyki produkcji napalmu, w istocie przenosi punkt ciężkości ze specyfiki czysto technologicznej na perspektywę kontekstualną (neutralizacja wszelkiej traumy poprzez jej zapośredniczenie w mass mediach). Analogicznie dzieje się w zrealizowanej razem z Antje Ehmann w technice *found footage* instalacji *Tropen des Krieges* (*Retoryka wojny*, 2011), gdzie pojawia się dekonstrukcja topiki zbrojnych konfliktów.

Innym stosowanym przez artystów narzędziem badawczym jest tzw. socjologiczne mapowanie, które umniejszając rangę kwestii semantycznych i estetycznych, służy głównie analizie i penetracji tożsamości miejsca oraz ludzi. Niezwykle wiarygodnym przykładem zastosowania tej strategii jest *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet (1911-97) 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 świecie natury, ale przede wszystkim ogarniała zamieszkujących ją 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 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 oficjalną przestrzenią widzialności, która nie dopuszczała do mediów podobnego oglądu i konstatacji rzeczywistości. Zarazem *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 służy 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.

Socjologiczna rejestracja ludzkiej egzystencji była jednym z istotnych aspektów twórczości Edwarda Kienholza, amerykańskiego rzeźbiarza i twórcy asambłaży. Artysta ten – niezależnie od innowacyjności formalnej – kierował swoją uwagę na enklawy przestrzeni publicznej, w której człowiek pokazany jest z perspektywy samotności, nędzy i alienacji.

Zwraca też uwagę odindywidualizowanie postaci, zazwyczaj wpisanych w otoczenie i zdeterminowanych przez relacje przestrzenne z przedmiotami, co tylko jeszcze powiększa ich „melancholię i depresję”⁸⁸² (*The Beanery*, 1965, *The State Hospital*, 1964-1966).

Krytyczną i poniekąd socjologiczną narrację prowadził również Jean-Michel Basquiat, amerykański artysta utożsamiany z undergroundową (w tamtej epoce) sztuką ulicy, który z biegiem lat przeszedł na pozycje neoekspresjonistyczne. Basquiat w swoich wczesnych graffiti łączył ze sobą elementy figuracji – charakterystycznej dla sztuki afrykańskiej – z estetyką komiksu i kultury popularnej, a przy tym podejmował w nich tematykę zdecydowanie społeczną bądź nawet polityczną. Kiedy jako nastolatek – wraz z Alem Diazem – tworzył pierwsze radykalne rysunki, np. *Plush safe he think* i podpisywał je 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 systematyczna i krytyczna strategia – jest charakterystyczne dla projektów niemieckiego artysty, Hansa Haacke, który od lat pracuje w USA. Po okresie współpracy z międzynarodową grupą Zero (1957-1966) i zainteresowaniem minimalizmem, 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 machinacje finansowe, bądź – jak w przypadku obrazu *Cowboy with Cigarette* (1990) – ujawniając rzeczywiste 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 artykułował związki biznesu z polityką oraz kulturą.

Demaskacja opresyjnego charakteru władzy (w tym wypadku komunistycznej) była intencją Sanji Iveković w jej performansie *Triangl-Trokut* (1979). Akcja miała miejsce 10 maja 1979 r. podczas wizyty przywódcy socjalistycznej Jugosławii, Josipa Broz Tito, w Zagrzebiu, a sama 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

⁸⁸² U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, s. 142.

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”⁸⁸³.

Dialogiczność oraz złożone związki człowieka z przestrzenią urbanistyczną czy architekturą stały się 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, ucłowieczenie 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, zmniejszają legitymizm terroryzmu. W tym kontekście moja projekcja działa jak «atak przewencyjny»”⁸⁸⁴.

Podobne cele zapewne przyświecały Andresowi Serrano w cyklu *The Klan* (*Klan*, 1990-92), w którym sportretowani zostali członkowie 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 nakręconego nieopodal fabryki Volkswagena w Antoninku pod Poznaniem. W realizacji tej zostały zaakcentowane liczne odniesienia do tematyki zagłady – na planie literalnym (*Arbeit Macht Frei*), semiotycznym (druty kolczaste, wieża niczym komin pieca

⁸⁸³ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań, Rebis 2005, 384.

⁸⁸⁴ *Emigrant daje szansę miastu. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, w: M. Wasilewski, *Czy sztuka jest wściekłym psem?*, s. 226-228.

krematoryjnego) i historycznym (wykorzystywanie przez koncern do pracy 11,5 tysiąca więźniów w czasie II wojny światowej). Jest rzeczą znaną, że uwidaczniająca się tutaj 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”⁸⁸⁵. Choć 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 kilku wcześniejszych dekad. Na rolę tego ostatniego aspektu zwraca też uwagę Anna Markowska, twierdząc, iż „Chęć podtrzymywania 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”. To samo w przypadku „jego *Garbage Wall*, pomyślanej jako osłona dla pozbawionych schronienia, a jednocześnie praca wykorzystująca recykling”⁸⁸⁶.

Podobne tropy odnaleźć możemy w twórczości przywołanego już tu Krzysztofa Wodiczki, którego *Pojazd bezdomnych* (1988-89) 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 wówczas, gdy obnaży się jego

⁸⁸⁵ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 61.

⁸⁸⁶ A. Markowska, *Jestem z miasta – Gordon Matta-Clark i etos miejskiej wspólnoty*, w: idem, *Komedia sublimacji*, s. 225.

mechanizmy, choćby przez produkcję absurdałnych wózków dla bezdomnych, które będą «kłuć w oczy»⁸⁸⁷.

Jeszcze bardziej radykalnym rozwinięciem tej tezy są projekty Santiago Sierry. Meksykański 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 *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo* (Salamanka, 2000), kiedy to artysta wynajął prostytutki za równowartość działki heroiny i wytatował na ich plecach podłużne kreski. Podobnie jak u Żmijewskiego w pracy *80064* ciało człowieka zatracza tutaj swą 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 m.in. aukcje, gdzie oferowała sprzedaż swojej duszy, zaś pozyskane na nich środki finansowe przeznaczała na pomoc dla najuboższych.

Na ciężkie położenie chińskiej ludności zamieszkującej na prowincji zwraca też uwagę Ai Weiwei, który jednak czyni to z odwrotnej, bo przedmiotowej, perspektywy. Artysta ten wykorzystuje *ready made*, by wyeksponować procesy „modernizacyjne”, prowadzące jednak 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 stu 100 milionów odręcznie malowanych, porcelanowych ziaren słonecznika, po których mogła przechadzać się publiczność...

Obrzeża miast z ich zaniedbaną infrastrukturą są naturalnym anturazem 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

⁸⁸⁷ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, s. 87-88.

niednokrotnie prace jego stają się efektem negocjacji z miejskimi społecznościami (*Nail Family*, 2006; *Eye to Eye-Subjecter*, 2010; *Embedded Fetish*, 2006; *Gramsci Monument*, 2013).

Należy w tym miejscu dodać, iż mimo nierzadko szlachetnych celów przyświecających artystom, którzy zdecydowali się na prospołeczną aktywność w środowiskach zdegradowanych, działania te mogą podlegać różnym 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.”⁸⁸⁸.

Dlatego – być może – jest to moment w czasie, w którym po wyjściu sztuki w przestrzeń pozainstytucjonalną należy ponownie nakierować jej ostrze i apropriacyjne strategie na obszary już zawłaszczone. Być może też 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”⁸⁸⁹.

4. 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 powiązane z występowaniem dyskursów instytucjonalnych określonych grup wyznaniowych. W XX w. artykulacja tego doświadczenia nie posiada już podobnego kwantytatywnego potencjału, a – co ważniejsze – redefinicji ulega jego modus i kontekst. W rezultacie dystynktywne dla współczesnego świata staje doświadczenie *sacrum*, będące – jak pisze Mircea Eliade – przeżyciem i artykulacją „całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w świecie”⁸⁹⁰. Tak rozumiana holistyczna praktyka dokonuje się m.in. poprzez zawieszenie prawa i ustanowienie święta, które – według

⁸⁸⁸ *Rusztowania sztuki*, z Rafałem Jakubowiczem, Jerzym Kosalką i Kamilem Kuskowskim rozmawia Roman Lewandowski, w: <http://www.obieg.pl/rozmowy/20283>.

⁸⁸⁹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 41.

⁸⁹⁰ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 9-10.

Georges'a Bataille'a – „jest syntezą ludzkiego życia”⁸⁹¹. Należy dodać, że autor *Erotyzmu* domagał się jednak pozainstytucjonalnej religii; jej fundamentalną aktywnością miało być „poszukiwanie ciągłości bytu prowadzone systematycznie poza światem bezpośrednio danym”⁸⁹² w przeciwieństwie do profanum – sfery „nieciągłości bytu”, definiowanej i hierarchizowanej przez system norm, ograniczeń i zakazów.

Ikonografię, stanowiącą swoisty pas transmisyjny pomiędzy wspomnianymi obszarami, reprezentują w sztukach wizualnych tak rozbieżne projekty, jak wychodzące od problematyki ukrzyżowania i holocaustu cykle malarskie Barnetta Newmana (*Onement*, 1948-53, *Abraham*, 1949, *Voice*, 1950) czy jedenastoczęściowa *Stacja drogi krzyżowej* Hermanna Nitscha (*Kreuzwegstation*, 1988-92). Na gruncie sztuki aktualnej przykładem jeszcze bardziej symptomatycznym i radykalnym mogą być *Emblematy* (1993) Grzegorza Klamana; są to bowiem umieszczone i podświetlone w szklanym pojemniku ludzkie organy (mózg, wątroba, jelita). Obiekt, 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 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”⁸⁹³.

Na uwidaczniającą się w przestrzeni sacrum ambiwalencję bodaj pierwszy zwrócił uwagę Marcel Mauss, ale dwuznaczność tę unaoczniają też Emil Durkheim w jego *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 zauważa Freud – „z jednej strony określa coś świętego, poświęconego, z drugiej zaś – coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego”⁸⁹⁴. Wszelkie próby przekraczania granic obwarowanych przez tabu spotykają się zazwyczaj ze społecznym i/lub instytucjonalnym protestem.

⁸⁹¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 24.

⁸⁹² *Idem*, s. 19.

⁸⁹³ *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamaniem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała*, s. 122.

⁸⁹⁴ 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.

Problematyka świętości i kulturowych zakazów jest obecna już w sztuce pierwszej awangardy, przy czym najczęściej są tu artykułowane 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 znamioną, że większość dzieł artystycznych – poruszających zagadnienie 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. Ekstazy i żarliwość mistycyzmu – począwszy od *Ukrzyżowania* Matthiasa Grünewalda (1512-15), a później *Ekstazy św. Teresy Berniniego* (1647-52) – w minionym stuleciu pozyskała swój szczególny, choć prowokujący wyraz w twórczości Roberta Mapplethorpe'a i Andresa Serrano. Ten pierwszy – zauważa Heartney – „zauroczone pięknem tradycyjnej sztuki katolickiej i jej rytuałów, sprzeciwił się negacji swej seksualności przez katolicyzm. Fotografował się w diabelskich rogach, łącząc ikonografię sztuki religijnej z estetyką gejowskiej porno grafii. 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 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”.⁸⁹⁵

Duchowość 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 dowodził 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

⁸⁹⁵ E. Heartney, *Sprośna sztuka katolików*, w: „Arteon. Magazyn o Sztuce”, 1997 nr 9 (77), s. 22-23.

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.* (1997-99), 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 tutaj przez artystę klisza kardynała posiada znamiona pewnej karykaturyzacji, którą możemy już dostrzec u Francisca Bacona w jego papieskim studium (*Study after Velázquez'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 dodać, iż do fotografii pozował znany amerykański malarz Leon Golub, znany ze swych postępowych przekonań i politycznego zaangażowania. W podobnym duchu wypowiada się również brytyjski malarz Chris O'fili. 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 słonego łąna i fotografiami nawiązującymi do pornografii i estetyki filmów spod znaku blaxploitation.

Przemieszanie bądź kontaminacja elementów sacrum i profanum jest wreszcie 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 w społeczeństwach afrykańskich⁸⁹⁶. 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 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

⁸⁹⁶ Więcej na ten temat [w:] J. Krawczyk, *Cale życie sceną. Rozważania nad przypadkiem Orlan*, s. 75, w: K. Kuropatwa, D. Rode (red.), *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, RABID, Kraków 2003.

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 jego innych instalacjach – *Dedykacje* (1992), *Las Vegas* (1994-99) oraz *Bóg w mojej ojczyźnie jest honorowy* (1994). W tej ostatniej pracy, składającej się m.in. ze słózków, artysta zawekował polską flagę narodową, hostie, figurki Matki Boskiej, pieniądze oraz kiełbasę.

Próba desakralizacji i demitologizacji wizerunku kobiety, postrzeganej jako ikonograficzne medium toposu 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”⁸⁹⁷.

Wszelka krytyka i krytyczność sztuki wobec sfery sacrum w równej mierze może jednak odbywać się – i niejednokrotnie zresztą jest praktykowana – 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 nierozzerwalnie związane, lecz i nie do rozróżnienia choćby w intensywności swojej różnicy”⁸⁹⁸.

W tym kontekście znaczącym wyrazem przekroczenia są 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, kuratorka Althamera w warszawskiej Zachęcie – „próbą rekonstrukcji doświadczenia religijnego w formie pierwotnej. Artysta zakwestionował hierarchię obecną w zorganizowanej formie religii, a przywołał jej elementy ekstatyczne i rytualne”⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ *Fuck Me, Fuck You, Peace*, z Katarzyną Górną rozmawia Artur Żmijewski, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała*, s. 89.

⁸⁹⁸ M. Blanchot, *Le Rire des dieux*, „La Nouvelle Revue Française”, 1965, cyt. za: J. Clair, *De immundo*.

Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce, przeł. M. Ochab, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 21.

⁸⁹⁹ M. Kardasz, *Przewodnik po twórczości Pawła Althamera*, w: *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 39.

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”⁹⁰⁰. Twórczość Modzelewskiego najwyraźniej idzie tym mentalnym śladem, penetrując przestrzenie, które zwykle się dziś definiować jako peryferyjne. Dla warszawskiego artysty stanowią one jednak w równej 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 artykulacji, 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”⁹⁰¹ (*Miejsce dla Ignacego*, 2003; *Zaświaty*, 2004; *Pamiętniki Boga*, 2004). Jest to najwyraźniej narracja, która nie stawia prostych pytań ani nie poszukuje łatwych odpowiedzi w świecie medialnych igrzysk, co zresztą już przed laty konstatawał także Zbigniew Warpechowski w swym performansie *Champion of Golgotha* (1978). Dekonstrukcja kulturowej idolatrii odbywała się tutaj poprzez „ogniskowanie napięć” i „w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwiają twórcze rozładowanie, katharsis”⁹⁰². 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.

⁹⁰⁰ Cvt. za: M. Porebski. *Ikonosfera*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s.125.

⁹⁰¹ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, s. 252.

⁹⁰² Z. Warpechowski, *Performare*, w: *Performance. Wybór tekstów*, s. 174.

Takie indywidualne strategie – często 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 (2005) 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 konstituowało znak krzyża (1995-97). 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”⁹⁰³.

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)”⁹⁰⁴.

5. Obrazy (i) ciała – od immanencji do transcendencji.

Ruch immanencji i transcendencji to repertuar wyborów uzurpowanych i dokonywanych przez podmiot, który porusza się po trajektorii zakotwiczenia bądź exodusu. Jednak – jak dowodzi Hans Belting – „ucieczka w ciało i ucieczka z ciała 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

⁹⁰³ A. Markowska, *Amerykańskie Madonny. Macierzyństwo w twórczości Mary Kelly i Roberta Gobera*, w: idem, *Komedia sublimacji*, s. 271-276.

⁹⁰⁴ P. Ricoeur, *Kryzys - zjawisko swoiście nowoczesne?*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *O kryzysie*, (red.) K. Michalski, Res Publica, Warszawa 1990, s. 57.

ciała potwierdzamy także poprzez obrazy, nakładając na nie ową przeciwstawną tendencję⁹⁰⁵.

Proces kreacji i/lub kompilacji motywów ikonograficznych w powoływanych obrazach jest związany z posiadanymi przez nas zasobami pamięci oraz trybami doświadczania ciała i cielesności w relacji do czasu, śmierci czy bezkresu. Znamienny pod tym względem jest powstały między 1911 a 1913 rokiem obraz *Nostalgia za nieskończonością*, którego autorem jest protoplasta surrealistów – Giorgio de Chirico. Widoczne – na nim – w głębi enigmatycznego placu zminiaturyzowane postaci są niczym zagubione znaki interpunkcyjne w wizualnym języku – skądinąd – irracjonalnej architektury. Egzemplifikacją równie dojmującej nostalgii i alienacji, jednak zaprezentowane w zdecydowanie bardziej kameralnym i egzystencjalnym sztafażu, są osamotnieni bohaterowie płócien amerykańskiego malarza, Edwarda Hoppera (*Automat* 1929; *Ćmy barowe*, 1942; *Poranne słońce*, 1952). O ile jednak ci najwyraźniej pozostawieni są sami sobie i skazani na własną traumę – podobnie jak jednostki zaludniające powieściowy świat Alberta Camusa – o tyle nostalgia i melancholia bohaterów Marca Chagalla, który sam zresztą był rosyjskim outsiderem i uciekinierem, wyrasta z pożądania świata sankcjonowanego przez metafizykę i symbolikę sacrum (*Kalwaria*, 1912; *Promenada*, 1917-18; *Exodus*, 1952-66).

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 zdominował odcień ultramaryny, który artysta opatentował jako tzw. „International Klein Blue“ (IKB). Punktem zwrotnym okazała się dlań wystawa pt. *Proklamacja Niebieskiej Epoki* (Mediolan, galeria Apollinare, 1957), gdzie 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 swej „realistyczno-fantazmatycznej” podróży. Tamtego dnia, leżąc na plaży w Nicei, zacząłem odczuwać nienawiść do ptaków, które latały tam i z

⁹⁰⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas 2007, s. 32.

powrotem po moim błękitnym, bezchmurnym niebie, ponieważ tworzyły dziury w moim największym i najpiękniejszym dziele”⁹⁰⁶.

Kilkadziesiąt lat później – w dobie ponowoczesności – paralelnym wizjonerem wydaje się 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 bądź biomorficznych, rzeźb i instalacji, które niejednokrotnie mogą budzić skojarzenia z tworam natury lub też zdają się jakby konotować pochodzenie z „innego świata” (*Descent into Limbo*, 1992). Kiedy Kapoor w 2002 r. został zaproszony do zrealizowania 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 wzajemnego spełnienia się ruchu immanencji i transcendencji były synkretystyczne poszukiwania i ikoniczne artykulacje „absolutu” w modernistycznym paradygmacie sztuki. Zarówno Kazimierz Malewicz jak i Piet Mondrian, o czym pisałem już w części poświęconej historii strategii tożsamościowych w artystycznych praktykach pierwszej awangardy, traktowali sztukę jako instrument służący poznaniu i doświadczeniu „duchowej natury rzeczywistości” oraz „bezpośredniej formy Uniwersalnego”. Sztuka w takim rozumieniu miała umożliwiać

⁹⁰⁶ Y. Klein, *The Chelsea Hotel Manifesto*, New York 1961, cyt. za: *Yves Klein*, (kat. wyst.) Stedelijk Museum, Amsterdam 1966, p. 2.

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 fundamentalnych ludzkich odczuć, jak rozpacz, lęk, ekstaza i afirmacja. Emblematyczny jest w tej mierze m.in. pochodzący z 1956 r. obraz *Yellow and Gold*, w którym Rothko – poza emanacją sfery emotywniej – dokonuje również zabiegu rozwibrowania barwnych płaszczyzn, co – przy zmienianiu punktów odniesienia widza – powoduje efekt ruchu i „transcendowania” formy.

Interesującym przykładem fascynacji „transponowaną” na obraz sferą duchowości jest twórczość Jerzego Nowosielskiego, który sam zresztą twierdził, iż „sztuka to działanie duchowe. Działanie duchowe, które usiłuje wyprowadzić nas z sytuacji istot wygnanych z raj”⁹⁰⁷. Artysta ten łączył w swoich pracach malarskich oraz przestrzennych 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 przykład artysty, który przede wszystkim postrzegał sztukę – podobnie jak ciało – jako narzędzie służące doświadczeniu 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”⁹⁰⁸.

Zupełnie inne motywacje kierują tworzącym od wielu lat w Polsce japońskim artystą, Koji Kamoji, jakkolwiek w przypadku jego twórczości również inklinacje (meta)fizyczne zdają się być fundamentalnym kontekstem i wektorem jego poszukiwań. Kamoji od chwili ukończenia swoich studiów artystycznych kładzie ogromny nacisk na ascetyzm i prostotę formalną, zaś jego lapidarność i minimalizm pozwalają porównywać jego prace z klasycznym wierszem haiku (*Haiku-Deszcz*, 1993). Analogia ta wsparta jest także przez media, symbole i metafory (kamień, woda, powietrze, niebo), które w późniejszym okresie artysta rozmieszcza w 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 egemplifikacją było *Dno nieba* (1995) – rodzaj instalacji *site specific*, zrealizowanej

⁹⁰⁷ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1985, s. 183.

⁹⁰⁸ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 1993, s. 23.

na tarasie pracowni Edwarda Krasińskiego, gdzie artysta rozłożył arkusze blachy aluminiowej, w 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 wody gruntowej.

Interwencjonizm i/lub kreacjonizm cechował wiele projektów Mikołaja Smoczyńskiego – zarówno w domenie instalacji *site specific*, jak i obrazów czy fotografii. Jego twórczość przede wszystkim skupiała się na analizie stanów skupienia, była rewaloryzującą ruchów immanencji i transcendencji podmiotu, który podejmował się reaktywacji przeszłych i zaprzyszłych „kadrów” zatrzymanych w obrębie materii świata. Artysta przez lata zajmował się odrestaurowywaniem rewirów „obrazu” i stąd permanentnie drażył „mitologiczne” enklawy zagrzebane w tynkach, w domenie architektury. Były to poszukiwania służące może nie tyle emblematowaniu przeszłości, co reaktywowaniu jej tożsamości, w ogóle wszelkich domniemanych czy potencjalnych istnień, nie wyłączając ludzkich. Smoczyński w swych peregrynacjach przywoływał przechodniość struktur - ich czasoprzestrzeń wraz z jej ówczesnymi determinantami i kontekstami. Naturalnie, częstokroć się zdarzało, iż jego ingerencje w odtwarzaną tożsamość pomieszczeń nie kojarzyły się z pietyzmem i pieczołowitością – o czym zresztą świadczą niektóre reakcje krytyków, którzy nazywali tego działania „zdzieraniem skóry” bądź „bandaży”. Projekty te jednak nie służyły mechanicznemu powoływaniu przestrzeni wraz jej architekturą, by następnie pokryć je werniksem czy namaszczać ogląd „patyną”. Wręcz przeciwnie – architektoniczne procedury Smoczyńskiego, co szczególnie spektakularnie uwidocznilo się jego pracach przeprowadzanych w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (1993) i Galerii Potockiej (1995) w Krakowie, wniknęły 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 grzebanie się w plazmie 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, która także zajmuje się antropologią formy i pustki. Każdy z jej projektów stanowi zawsze rezultat długiego przebywania w konkretnym miejscu i stąd z reguły odzwierciedla refleksję i swoistą medytację nad daną przestrzenią (... *a szeptu 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). Interwencje artystki – niekiedy 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 na przykład monotonną emisją wideo, wilgocią rozlanej wody czy snopem światła płynącego z odbitych luster. Te procedury nie niosą z sobą śladu agresywnej dominacji podmiotu ani też nie zmieniają nieodwracalnie samego „miejsca”. Należy tu dodać, iż niedefiniowalność sytuacji wykreowanej przez artystkę jest nie tylko konstatacją Ingardenowskiego niedookreślenia i inwariantności 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 zależy nie tylko 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 artystki jest zarówno ontologia, co psychofizjologia widzenia. Sfera widzialności i związane z nią interfejsy są dla Marii Wasilewskiej rodzajem lustra, 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 lustrzanowości, analogicznie jak w niektórych projektach Jana Berdyszaka (*Wejdz w światło*, *Ciemność*, 2012), może wskazywać, że integralnym tematem pracy jest to, co odbijane, oraz sam proces i czas odbijania.

W przypadku 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 proveniencji, choć wzbogacał dzieło o czynnik przestrzenny i efemeryczny. Wielowymiarowość jego prac, często przybierających formę wielowarstwowych obiektów lub instalacji, wchodzi tutaj w dysputę z światłem, odbijaniem i transparentnością stosowanych przezeń tekstur. Widać to szczególnie w pracach z cyklu *Passe-par-tout* (1990 –2014), gdzie 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 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 na 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”⁹⁰⁹. Istotne jest tutaj również i to, że strategia artysty – na pozór niezwykle podmiotowa – w istocie jest drogą zmierzającą do przysłowiowej „śmierci Autora”. Ten też aspekt podkreśla sam artysta, który w rozmowie ze mną zauważył, iż „Obraz – być może – to stan najbliższy medytacji, ale nią nie jest. To jakiś rodzaj trudnych do opisanego 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

⁹⁰⁹ J. Zagrodzki, *Trying to step beyond painterly in a painting*, [w:] *Wojciech Łazarczyk*, (kat. wyst.), Alexandre de Folin Gallery, New York 1999.

obecności. To znaczy – ona jest, ale służy temu, aby obraz puścić w ruch, aby go oderwać od siebie. To jest moment końca...”⁹¹⁰.

Świadomość śladów, jakie niesie sam dyskurs, jest dystynktywna dla twórczości Stanisława Koby, który jest jednym z najciekawszych polskich artystów ostatnich paru dekad. Jakkolwiek jest on znany przede wszystkim jako malarz (*Źądło*, 2012), to jednak większość jego obrazów 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 jedna z jego ostatnich wystaw, nosząca tytuł *Szukam dziury w całym – Lichtung* (2010) i będąca jednoznacznym odwołaniem do Heideggerowskiego pojęcia *prześwitu* (niem. *Lichtung*)⁹¹¹, które niemiecki filozof rozumiał jako rodzaj świadomego bycia i „żywołu 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 draperią 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 też 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 posilkować się kliszami „innych” duchowości, z którymi artyści utożsamiają się bądź też nimi inspirują. Strategia ta – *nota bene* – była już widoczna u Paula Gauguina. Kiedy w 1898 roku kończył on na Tahiti malowanie obrazu *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, przeżywał osobisty kryzys, zaś praca nad tym dziełem miała stanowić podsumowanie przemyśleń oraz poglądów artysty na życie, sztukę i otaczającą go rzeczywistość. I faktycznie – na płótnie widzimy historię ludzkiej egzystencji poddaną w nawias metafory, która rozpościera się pomiędzy mitycznymi figurami dzieciństwa, młodości oraz starości. Postacie

⁹¹⁰ *Są już tylko obrazy. Rozmowa Romana Lewandowskiego z Wojciechem Łazarczykiem*, w: „Obieg” 2009, cyt. za: <http://www.obieg.pl/rozmowy/11338>.

⁹¹¹ Zob. M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, [w:] idem, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, s. 95 i n.

oraz bóstwo usytuowane są na obrazie w samotnych grupach i tworzą jakby osobne wysepki manifestujące afirmację, sen, melancholię. To, co jednak najbardziej zaskakujące, to zmieniony kierunek narracji – Gauguin bowiem ukazuje przestrzeń życia i śmierci, kresu i początku, w odwróconym 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 pisanie z prawa na lewo jest charakterystyczna dla języków arabskich, semickich oraz dla Dalekiego Wschodu. W tym jednak wypadku artysta najwyraźniej chciał się odwołać do pierwszych manuskryptów biblijnych, w których znaleźć możemy m.in. opis stworzenia świata. One zapewne stały się inspiracją i z nich 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, a także pochodzącej z Dalekiego Wschodu czy z 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 Brâncuși. 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 (na przykład tzw. *ngil* plemienia Fang z Gabonu). Picasso zetknął się ze sztuką Czarnego Łądu już w 1907 roku na ekspozycji w muzeum etnograficznym w Palais du Trocadéro. Nie można też zapominać, że niezależnie od tej estetyki, dla artystów intrygujące okazało się powiązanie tej sztuki ze sferą magii i rytuału.

Wpływ kultur ze skolonizowanych terytoriów na Południowym Pacyfiku uwidocznił się również m.in. w pracach Emila Nolde (*Raj utracony*, 1921), który – mimo jawnie głoszonego przez artystę antysemityzmu – został niebawem przez nazistów zakwalifikowany do nurtu „sztuki zdegenerowanej”. Zdecydowanie mniej oczywiste jest to już w przypadku dzieł, które nie obrazują w sposób pasywny jedynie zewnętrznej „ornamentacji” innych

kultur, ale są raczej konceptualną refleksją i wtórną reperkusją ich oddziaływania. Tak było chociażby w twórczości Brâncuș iego, którego wiele rzeźb i prac obiektowych jest reasumpcją rozważań nad chińskim 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 – jest „kolumną zbudowaną z żeliwnych romboidalnych »paciorków« tworzących rytm wznoszenia się, wzlotu, symbolizuje nieskończoność, oś świata, kosmiczny bezkres i transcendencję”⁹¹².

Proces przyswojenia i przeredagowywania odmiennych paradygmatów kulturowych jest widoczny także w późnych pracach surrealisty, Victora Braunera (cykle *Mythologies* i *Fete des Meres*, 1965), w których cytowane są rozmaite toposy i mity, co sprawia, że są one udratyzowanym 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 bierne partycypowanie 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”⁹¹³. Należy przypomnieć, że pojęcie liminalności wprowadził do dyskursu Arnold Van Gennep w swojej 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, rozpacz, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic. Może być anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów”⁹¹⁴. 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 odpowiednikiem takich czynności były m.in. niektóre akcje Josepha Beuysa, który sam podkreślał, że jego intencją „było położenie najmocniejszego nacisku na

⁹¹² W. Baraniewski, *Neolit i nowoczesność*, w: *Klasyki XX wieku*, (red.) J. Chrzanowska-Pieńkos, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 56.

⁹¹³ D. Higgins, *Horyzonty*, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, s. 99.

⁹¹⁴ V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekan, Wydawnictwo Volumen, Warszawa 2005, s. 73.

przekształceniach oraz na substancji. Jest to dokładnie to samo, co czyni szaman, mający na celu spowodowanie przemiany oraz rozwoju. Natura jego działań jest terapeutyczna”⁹¹⁵. Tak też interpretowana transgresja – jak słusznie pisze Bataille – „nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem”⁹¹⁶

Modelowym przykładem egzemplifikacji toposu 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 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 przyjscia na świat dziecka, a po prawej obserwujemy śmierć starej kobiety. Środek wypełnia na wpół materialne wyobrażenie człowieka wynurzającego się z wody”⁹¹⁷. Aspekt przenikania się i zmienności stanów jest również nadrzędny w dwukanałowym 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”⁹¹⁸. Ten zaś modus jest bez wątpienia dystynktywny dla całego dorobku Konrada Kuzyszyna, który w swojej twórczości poszukuje esencjonalizmu i metafizycznego constansu, Egzemplaryczna w tym kontekście jest jego instalacja przestrzenna *Puste wewnątrz* (2000),

⁹¹⁵ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Wydawnictwo Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 20.

⁹¹⁶ G. Bataille, *Erotyzm*, s. 68.

⁹¹⁷ M. Wasilewski, *Szept Billa Violi*, w: idem, *Czy sztuka jest wściekłym psem...?*, s. 120.

⁹¹⁸ Natalia LL, *Body art i performance*, w: idem, *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 bóleści). U Kuzyszyna takim rekwizytem staje się czaszka i z tej też dominującej w kulturze 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 ornamentów. Dlatego też idolatrię oddziela tylko jeden szczebel od ideolatrii.

Toposy liminalności i przekraczania własnej cielesności charakteryzują 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* (2003-3004), osiem filmów zrealizowanych wnikliwym okiem Żmijewskiego, którego przedmiotem obserwacji i indagacji (zza kadru) jest Althamer, jego fizjonomia, gesty, to, co można zarejestrować kamerą”⁹¹⁹. 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 nieświadomą babką. Sam Libera tłumaczy, że „Opisywana praca jest działaniem o charakterze mistyczno-magicznym, niezależnym od jakiegokolwiek znanej formy religii, magii lub sztuki. Nie tworzy ani nie kontestuje żadnego systemu”⁹²⁰.

Podobne – być może – motywacje kierowały radykalnym akcjonistą, Zbyszko Trzeciakowskim (1957-2006), którego realizacje w dużej mierze są znane jedynie z dokumentacji i relacji świadków. Przytłaczająca większość jego działań 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

⁹¹⁹ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe*, s. 67.

⁹²⁰ 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.

przez artystę oświadczeniu czytamy m.in.: „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 nieznanym mi dotąd wrażliwości”⁹²¹. 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”⁹²².

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”⁹²³.

6. Ewokacje dyskursu miłosnego, czyli miłość w labiryncie krzywych luster.⁹²⁴

Jakkolwiek na przestrzeni dziejów miłość w swoich indywidualnych i zbiorowych dramatyzacjach wynalazła i przyswoiła wcale okazały repertuar masek, figur i symboli⁹²⁵, 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 – uderza w nas jak nagłe olśnienie, którego zobrazowanie jest już jednak – jak napisał był Yoka Genkaku (665-713 n.e.) – niczym próba „złapania odbicia księżyca na wodzie”⁹²⁶. Dlatego miłość, przejawiająca się *tu i teraz* – a zatem w jedynym danym nam bezpośrednio konkretnie, co do którego możemy mieć bezsprzeczną pewność, że istnieje – jest zawsze wrogiem *logosu* i wszelkiej metafizyki. Czasoprzestrzeń ta – lapidarnie określana jako *hic et nunc* – nadaje wszelkim namietnościom indywidualnego i bezprecedensowego odczucia unikalnego piękna oraz niezapośredniczonej prawdy. Stąd matrycowane od tysiącleci i konfigurowane w rozmaitych kompendiach *ars amandi* toposy

⁹²¹ „Tango”, 1983 nr 3, s. nlb.

⁹²² Więcej na ten temat [w:] J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 95.

⁹²³ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, s. 25.

⁹²⁴ Rozdział ten w całości był wcześniej publikowany pt. *Miłość w labiryncie krzywych luster, czyli ewokacje dyskursu miłosnego* [w:] „Studia kulturowe” Nr 1/2010.

² por. J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, przeł. R. Forycki, w: *Maski*, s. 44.

⁹²⁶ cytuję za: <http://www.zen.ite.pl/teksty/shodoka.html>.

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 świeżością 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 oraz algorytmów. Jej narracje reprezentują bowiem 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 ogłędnie przyjrzeć się większości dzieł artystycznych związanych z tą tematyką, łatwo dostrzec, 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 kalkach i standardach, które funkcjonują w trywialnym i prozaicznym świecie mydlanych oper. We współczesnym teatrze, literaturze czy sztukach wizualnych występuje już dużo większe uszczegółowienie, finezja czy indywidualizacja 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” rozmaite motywy 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 i rodzaj myślenia wywodzą się z przewartościowań, jakie miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. XX wieku w obrębie działań akcyjnych międzynarodowego ruchu fluxus i następnego pokolenia *happenerów* i *performerów*. Aneksja rzeczywistości była jednak strategią, która *de facto* obierała tylko arbitralnie wybrane fragmenty i enklawy świata.

Podjęmowane 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 pochodzącej z dawnej Jugosławii Mariny Abramović i niemieckiego artysty – Ulaya. 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 dwójgim ludzi, którzy mieszaali swoją męską i żeńską energię. Para artystów uczyniła swój związek głównym polem twórczych działań, było to samodzielne zainicjowane przez nich laboratorium”⁹²⁷. Akcje Abramović i Ulaya były w istocie artykulacją myślenia dialogicznego, którego podmioty starały się powiązać ze sobą rozdzielaający ich obszar odmienności – nie-tożsamości pochodzenia czy – na przykład – 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 z dwóch przeciwstawnych końców chińskiego muru. Po zwieńczeniu tego projektu drogi artystów oraz kochanków rozeszły się na zawsze.

Nie mniej spektakularne były „pokojuowe” 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 łózkach w Montrealu, Wiedniu i Amsterdamie. Lata 60. XX wieku – 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 pornografizacji⁹²⁸. Te ostatnie wątki są zresztą często artykułowane przez kolejne pokolenia artystów epatujących odbiorców sferą własnej intymności, która obrazowana bywa przez

⁹²⁷ Cyt. za: M. Ryczkowska. *Podróż przez performance. Marina Abramović* [w:] <http://www.kulturaenter.pl/0/09hb01.html>.

⁹²⁸ więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005

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?

Miłość – jak mi się wydaje – jest stanem *Spotkania w Zjednoczeniu*, jest *Jednością w Wielości*, w której – podobnie jak w harmonii *tao* – znika relacja podmiot *vs* przedmiot, a tym samym także uchylony zostaje podział na elementy męskie *vs* żeńskie (chińskie *jin- jang*), w buddyźmie tantrycznym pozyskujące jedną konceptualną i ikoniczną formę (*yab-yum*). Ta ostatnia w sensie filozoficznym stanowi rodzaj symbolu i metafory odnoszącej się do wyobrażenia różnych aspektów ludzkiego umysłu.

Istotne jest to, że *yab* i *yum* nie są bóstwami w tradycyjnym rozumieniu, lecz (jedyne) figurami wyobrażeniowymi występującymi pod postacią formy w zjednoczeniu seksualnym lub pary trzymającej się w objęciach (tyb. *Yab-Yum; Ojciec-Matka*). „Nie mają nic wspólnego z kultami orgiastycznymi. Symbolizują one beczasowy stan ekstazy w doskonałym zjednoczeniu dwóch dopełniających się wzajemnie aspektów, biegunów Jedności. Przedstawiają one m.in. zjednoczenie Miłości i Mądrości, spokoju i aktywności, energii i przestrzeni, Pustki i Doskonałej Formy”⁹²⁹.

Problematyka (nie)tożsamości jedności oraz wielości jest tematem rozważań, które znajdujemy w buddyjskich sutrach, powstałych już ponad dwa tysiące lat temu. Zarówno w historycznych tekstach źródłowych, jak również w późniejszych komentarzach nauczycieli rozmaitych szkół buddyzmu, panuje całkowita zgodność, co do tego, że świat pojęciowy (a w tym pojęcie jedności oraz wielości) determinuje oddzielenie, które nie ma odzwierciedlenia w rzeczywistości będącej samą niedualnością. Ta ostatnia oznacza odejście od myślenia dychotomicznego i dyskursywnego na rzecz afirmacji świata takiego, jakim on jest. Wszelkie opisy rzeczywistości mają się do niej tak, jak relacja mapy do terytorium.

Na marginesie warto dodać, że niedualność (bądź nieoddzielanie jedności od wielości) w XX w. stały się niezwykle atrakcyjną kategorią dla Zachodniego dyskursu, choć jest to poniekąd także zasługa odkryć i stanu wiedzy współczesnej nauki, zwłaszcza fizyki kwantowej. Warto też przypomnieć, że nikt inny, ale to właśnie Gilles Deleuze, inspirowany myślą Nietzschego, w tej właśnie koniunkcji dostrzegł „pełną afirmację bytu”⁹³⁰.

⁹²⁹ Cyt. za: M. Kalmus. *O sztuce buddyzmu tybetańskiego* [w:] <http://www.buddyzm.edu.pl/cybersangha/page.php?id=132>

⁹³⁰ G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, 1968, Paris, p. 309.

Jednak aby zrozumieć miłość, nie wystarczy sięgnąć do interdyscyplinarnych studiów problematyzujących różne (psychologiczne, społeczne, estetyczne czy antropologiczne) aspekty jej funkcjonowania. Należy ją najzwyczajniej doświadczyć. W przeciwnym razie nasze rozumienie dotyka tylko powierzchni – nie mamy w ręce księżycy, tylko kierujemy ku niemu palec, podobnie jak żaden opis smaku (lub fotografia) magdalenki⁹³¹ nie zastąpi nam odczucia delectowania się ciastkiem ani nie ożywi tego, co było – mimo, że, jak pisze Barthes, „nie ma tego tutaj, [jakkolwiek] to naprawdę było”⁹³². 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 doświadczeniem miłości, a jednocześnie przecież pragniemy też „posmakować” przeżyć Innego. Tak więc – czy tego chcemy czy nie – miłość żyje we *władzy spojrzenia*⁹³³, które konotując zależność i podległość, porządkuje jej przestrzeń, nadaje sensory i obłaskawia lęki. Krytyka i krytyczność to odstępne, jakie musimy uiścić za tę wiążaną 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 fantazmaty⁹³⁴ 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 słynnym obrazie *Panny dworskiej* (1656). Dyskurs miłosny jest podobną fluktuacją odbić, jest narracją prześlizgującą się po uczuciach i afektach aktywności, która *de facto* 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 uprzestrzenia się wówczas, gdy w *bez-interesowność* i *bez-rozumność* śmierci czy miłości wkracza język – miłosny albo

⁹³¹ Por. M. Proust, *W Poszukiwaniu straconego czasu. (W stronę Swanna)* przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979, t. I, s. 46.

⁹³² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s.195.

⁹³³ 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.

⁹³⁴ Por. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcje ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4.

żałobny. W obu też przypadkach jego rozgałęzienia tworzą dyskurs z wieloma niewiadomymi, a kluczową – prawdopodobnie – figurą jest w nich *oczekiwanie* 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 daniem tego, czego się nie ma”⁹³⁵. Nie wchodząc już w szczegółowe dywagacje na temat genealogii czynnika pragnienia – jego negatywności i immanencji (wg Freuda i Lacana) bądź wielości i afirmatywnej natury (wg Deleuze’a⁹³⁶) – w kontekście omawianego tematu warto skoncentrować się na tym, jak w rezultacie owego psychicznego *braku* następuje jego kompensacja w języku i jaki ma to wpływ na semantyczną składnię i symbolikę. Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego* definiuje ów dyskurs Nieobecności jako tekst „z dwoma ideogramami: *oto wzniesione ramiona Pragnienia* i *wyciągnięte ramiona Potrzeby*”⁹³⁷. Intrygujące jest to, że ta wieloznaczna i nie dość precyzyjnie konturowana figura niezwykle intensywnie buduje i „rozciąga” dyskurs miłosny, co zresztą inspirowało i zaprzętało uwagę wielu artystów (Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic*, 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”⁹³⁸. Jednocześnie – niestety – ponieważ rzeczywistość jest „głucha” na nasze pragnienia i postulaty, a towarzyszące im emocje jeszcze bardziej zagęszczają wypowiedź, której składnia i elementy ulegają „po fałdowaniu”, „obraz – jak pisze Barthes – ulega zniekształceniu, *dewocyjna powierzchnia rozdziera się; coś wstrząsa moim językiem*”⁹³⁹. Emotywność – będąca reakcją podmiotu na spotkanie lub też rozmijanie się z

⁹³⁵ Cyt. za: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 295.

⁹³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, transl. F. Durand-Bogaert, Viking Penguin, New York 1977, p. 32 i inne.

⁹³⁷ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa, 1999, s. 57.

⁹³⁸ *Ibidem*, s. 70.

⁹³⁹ *Ibidem*.

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 – oczywiście – podmiot zawsze stawia pytanie o przyczynę, szuka źródeł rany i tworzy w pamięci zablźnienia, ale przede wszystkim neurotycznie łaknie powrotu bezinteresownego *urzeczenia*, które przecież nie potrzebuje wspierać się na Słowie i na Obrazie. Bo ono – 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*⁹⁴⁰, który swą egzegezą jedynie zafałszowuje nasze widzenie i w obrębie języka wytwarza rozgwar i grę kolejnych fantazmatów.

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 może tu być 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 drugiej awangardy, 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 Opalka, 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*⁹⁴¹.

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

⁹⁴⁰ Por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s.13-14.

⁹⁴¹ Więcej na temat [w:] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris 1972, a także: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

koncepcję podczas dłuższej bytności na Dalekim Wschodzie. I nie jest to bez rzeczy, bo przecież praktyka „siedzenia” (zazen), doskonała od blisko dwóch tysięcy lat w japońskim zen, jest absolutnym zniesieniem czy „zawieszeniem” języka – nie ma tu ani dualizmu ani dychotomii podmiot-przedmiot, nie ma metafor i symboli i nie ma potrzeby instancji w medium. Siedząc (w) zazen przewyciężamy dyskursywność i język, 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 niemal nieprzebrany i heterogeniczny zbiór, chociaż są one jedynie częścią „luster” wielkiej wizualnej biblioteki Babel. W ikonotece tej istnieje – oczywiście – duże zróżnicowanie, podzbiory oraz podziały. (Para)miłosna dykcja dyskursu niekiedy przybiera bowiem charakter heroiczny i posiłkuje się wówczas kliszami niemal antycznymi (*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 jakby Bataille'owskiej proveniencji, czego przykładem na gruncie polskim może być cykl fotomontaży *Książka miłosna* Sławomira Rumiaka (2003) albo powstałe na przestrzeni ostatnich kilku lat akwarele Basi Bańdy (*Lekcja angielskiego*, 2006).

Co charakterystyczne – wszystkie artykułowane tu przez artystów toposy i ich emotywnie 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”⁹⁴². 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), voyeurystyczna (Natacha Merrit, *Digital Diaries*, 2000) ekshibicjonistyczna (Nan Goldin, *Couple in bed*, 1977) lub neurotyczno-depresyjna (Wolfgang Tillmans) czy nawet sadomasochistyczna (Nobuyoshi Araki). Pełnią one rolę ornamentu, który zazwyczaj jest konstruowany w oparciu

⁹⁴² A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, [w:] „Czas Kultury” 1998, nr 2, s. 40

o poddawane subiektywizacji i indywidualizacji – motywy i rekwizyty. Ich obecność wszakże jest również zdeterminowana przymusem reprezentacji i posiadania.

Podmiot opowiada i obrazuje miłość – a jest to zawsze porządek *re-*(aktywacji, 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 fotogramach 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”, konstruuje 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 topos „serca”, która to figura – osiągnąwszy stan zupełnego wyczerpania i meandryzacji – jako pojęcie „odkleiła się” od desygnatu i może znaczyć jednocześnie wszystko i nic. Poza tym, co jest też nader znamienne dla ponowoczesności, klasyczne symbole zostają dzisiaj coraz bardziej wypierane przez motywy (pozornie) bardziej jednoznaczne (np. penis albo vagina), 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 chociażby w twórczości wspomnianego wcześniej Jeffa Koonsa czy u niemieckiej artystki polskiego pochodzenia, Marioli Brillovskiej. W obu przypadkach użycie „skompromitowanych” kulturowo rekwizytów 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 m.in. w sztuce pop-artu paradoksalnie i deprecjonowała i mitologizowała przedmioty. Kiedy za sprawą nowych mediów (zwłaszcza wideo) oraz cyfrowych technologii możliwa stała się ich multiplikacja, w nasze życie wkroczyła wirtualność i symulakry⁹⁴³. 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

⁹⁴³ Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, Symulakry i symulacja, *op. cit.*

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 wpisana 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 prostej funkcji do olśniewającego sensu, prośby o miłość. Sens (przeznaczenie) elektryzuje moją rękę”⁹⁴⁴.

Jest to rodzaj komunikatu, którego genealogii trzeba szukać w Foucaultowskiej „nieobecności dzieła”⁹⁴⁵ – 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 nie – zawsze *już* są naszą i swoją własną „pamięcią”. Ta archeologia jest spadkiem, i jest jednocześnie *powtórzeniem*, które zakręca pętlę w doraźnej i emotywniej *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, siłę się, by komentarz,

⁹⁴⁴ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 119.

⁹⁴⁵ Pojęcie to formuluje Foucault [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i nierozum. Przedmowa do „Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu”*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

którym opatruję naszą relację, trwał jak najdłużej.(...) (Mówić miłośnie, to wydatkować siły bez końca, niewyczerpanie; to uprawiać stosunek bez orgazmu”.⁹⁴⁶

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 tektonika pęknięć, 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 paraferalia codzienności wkradają się cienie, zaś w gesty i słowa wkracza barok neurotycznych uwikłań. Powoli naskórek dyskursu miłosnego się łuszczy, *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”⁹⁴⁷.

Schemat ten obowiązuje właściwie w całej literaturze romantycznej oraz w inspirowanych nią adaptacjach filmowych, żeby tylko przypomnieć powieści *Tessa d'Urberville* Thomasa Hardy'ego (1891) i *Lolita* Władimira Nabokowa (1955), zaadoptowane przez Roman

⁹⁴⁶ R. Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 123.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, s. 125.

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 *prezenterem* 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”⁹⁴⁸ (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 „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 zawieszona: czas, prawo, zakaz, nic się nie wyczerpuje, nic siebie nie chce; wszystkie pragnienia zostały uchylone, gdyż zdają się ostatecznie spełnione”⁹⁴⁹.

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 osiąść, z za dziecka prześwituje dorosły. (...) we wszystkich meandrach miłosnej historii z uporem będę chciał odnaleźć, odnowić sprzeczność – sprzężenie – obu uścisków”⁹⁵⁰.

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 billboardem estetyczno-dekoracyjnym. Staje się ono zakładnikiem i

⁹⁴⁸ *Ibidem*, s. 146.

⁹⁴⁹ *Ibidem*, s. 157.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, s. 158.

przekąźnikiem *uwodzenia*⁹⁵¹ 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 nazwalibyśmy nawet ‘małą śmiercią’”⁹⁵². Dlatego można powiedzieć – dodaje autor *Historii erotyzmu* – że „namiętności towarzyszy aura śmierci”⁹⁵³.

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 i pustki 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”⁹⁵⁴ jak głosi esencjonalna myśl buddyzmu zawarta w *Sutrze Serca Doskonałej Mądrości*.

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”⁹⁵⁵.

I chociaż każdy obraz jest tylko obrazem, dla nas jest to jedynie rodzaj arbitralnej i nabytej wiedzy. Pomiedzy *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

⁹⁵¹ Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 89.

⁹⁵² G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 233.

⁹⁵³ G. Bataille, *Erotyzm*, s. 23.

⁹⁵⁴ Cyt., za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Siunjata>.

⁹⁵⁵ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego.*, s. 193.

tym polega uwodzicielskość, fascynacja, „estetyczne” oddziaływanie wszystkich wielkich procesów wyobraźni: na zacieraniu każdej instancji (...) w sztucznej doskonałości znaku”⁹⁵⁶.

Sztuczne raje mają niezaprzeczalnie wielki urok. Mimo ich „matrixowej” 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 bardzo drastyczne, środki ekspresyjne oraz narzędzia. Często spotykaną procedurą jest przejawianie „obrazu”, przekraczanie granic etycznych i różnych 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 błahе sytuacje graniczne spotykane w dyskursie miłosnym mogą 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”⁹⁵⁷ (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

⁹⁵⁶ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 92.

⁹⁵⁷ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 96.

Baudrillard – to kwadrofonia seksu. Dorzuca trzecią i czwartą ścieżkę do aktu płciowego. To halucynacja wszechwładnego detalu”⁹⁵⁸.

Problematyka fizycznego *braku* Innego, samotności i/lub zagrożenia (na przykład AIDS) jest immanentnie wpisana w wideoinstalację Zuzanny Janin – *Czy naprawdę tego chcesz – wirtualnego seksu?* (1998-99). 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. Zawija 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 ikony 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 fałszowaniom.

(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 dość głośnym projekcie Zbigniewa Libery i Darka 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 fotografi, Nan Goldin. Artystka ta niejednokrotnie portretuje w swoich pracach nie żyjących bliskich 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 znanej francuskiej konceptualistki Sophie Calle. Artystka wykorzystywała też często w swoich projektach przedmioty – fetysze. Wiąże się to z 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”⁹⁵⁹. Jest to jednak praktyka

⁹⁵⁸ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 34.

⁹⁵⁹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 243.

obosieczna, gdyż przedmiot może – *a rebours* – stać się przywołaniem „nieobecności wywołującej rozpacz”⁹⁶⁰.

Wszystkie te zabiegi, a w tym stosowanie kulturowych klisz językowych, faktycznie przyczyniają się 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”⁹⁶¹...

⁹⁶⁰ *Ibidem*, s. 243,144.

⁹⁶¹ Cyt. za: *Sutra Lankavatara. Osobiste Urzeczywistnienie Szlachetnej Mądrości*, przeł. Z. Becker, Wydawnictwo Instytut Marpy, Szczecin 2004.

ZAKOŃCZENIE

1. Efekt pasażu.

Kiedy w połowie XIX wieku gwałtownie postępująca urbanizacja wielkich miast sprawiła, że ludzie zaczęli żyć coraz szybciej i zamieszkiwać w większych skupiskach, zmniejszył się też – siłą rzeczy – dystans oddzielający jednostkę od masy ludzkiej. W tym samym mniej więcej czasie Charles Baudelaire w jednym ze swoich esejów, diagnozując ów syndrom, odwołał się do figury „człowieka tłumu”⁹⁶², którą zaczerpnął z prozy Edgara Allana Poeego (pod tym samym tytułem). W opowiadaniu twórcy *Zagłady domu Usherów* główny bohater „zerka przez zaporowane 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”⁹⁶³.

Baudelaire'owski „Człowiek tłumu” mógł niejako sam ze sobą konfrontować się w „lustrach” intensywnie rozwijającej się wówczas fotografii. Co więcej – była to jednocześnie epoka upowszechniania się wielonakładowej prasy, ilustrowanych encyklopedii oraz bedekerów. Od tego momentu nastąpił brzemienny w skutkach proces „skanowania” świata, którego jedną z nieoczekiwanych konsekwencji stały się wpierw przybliżenie, a wkrótce – wraz z rozwojem 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 pornografizacja i tabloidyżacja mass-mediów, które wkraczają w każdą domenę życia jednostki. Jest to praktyka polegająca na „porno-graficznej” detalizacji, powiększeniu i uwypukleniu wyselekcjonowanych wycinków życia człowieka, co sprawia, że możemy się czuć osaczeni przez kwadrofonie seksu, śmierci oraz przemocy⁹⁶⁴.

Rezultatem tak rozumianej konwersji sfery widzialności jest coraz większa ilość 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 oddziaływania i przenikania. Niejednokrotnie punktem wyjścia dla artystów jest estetyczna i antropologiczna

⁹⁶² Por. Ch. Baudelaire, *O sztuce, szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1961, s. 196-203.

⁹⁶³ E.A. Poe, *Człowiek tłumu*, [w:] idem, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2009, s. 107, 111.

⁹⁶⁴ Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, a także [w:] J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

refleksja Waltera Benjamina, dotycząca przeobrażenia wizerunku współczesnego miasta, w którym pojawia się nowy „bohater naszych czasów” – *flâneur*⁹⁶⁵ – a wraz z nim nowa przestrzeń lektury i rozkoszy – miejski *pasaż*⁹⁶⁶. 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.”⁹⁶⁷

Pasaże cechuje dwuznaczność, wspólny krwiobieg i ścisły związek pomiędzy ideą *Wnętrza* i *Zewnątrz*, których wzajemna relacja uzyskała – w szerszej, bo filozoficznej, perspektywie – istotne rozwinięcie w rozważaniach Michela Foucaulta⁹⁶⁸. Równie intrygującym dopełnieniem tej refleksji są uwagi Gillesa Deleuze'a na temat „bankructwa przedstawienia” i „utrąty tożsamości”⁹⁶⁹ 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 zatem miejsce umowne, w którym spotykają się wszyscy uczestnicy (post)urbanistycznego spektaklu współczesności, a wśród nich znajdują się m.in. *flâneur* i artysta. Każdy z nich wydatkuje wielkie zasoby energii, angażując cały aparat poznawczy w tworzenie i opisywanie (nie)widzialnego świata. W tym też celu wykorzystują oni zasoby swej kreatywnej pamięci, aby (zre)konstruować tożsamość przeszłych, istniejących bądź potencjalnych miejsc. Bez wątplenia przecież zamierzają je

⁹⁶⁵ Więcej na temat figury flâneura [w:] W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 376-383.

⁹⁶⁶ Por. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

⁹⁶⁷ W. Benjamin, *Anioł historii*, s.364.

⁹⁶⁸ Więcej na ten temat [w:] M. Foucault, *Myśl zewnątrz*, idem, *Powiedziane, napisane: Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, Fundacja Aletheia Warszawa 1999.

⁹⁶⁹ Zob. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 21.

oswoić i zornamentować własnymi emocjami, ideami i/lub rekwizytami. 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 przypowieści Jorge Luisa Borgesa⁹⁷⁰.

Intencją niniejszej pracy 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*. Anthony Giddens w swojej książce *Nowoczesność i tożsamość* zupełnie nietrafnie definiuje sferę publiczną i prywatną jako przestrzenie całkowicie rozdzielne (państwowe *vs* prywatne)⁹⁷¹, zapominając, że nie wszystko, co publiczne, jest domeną państwa. Nie uwzględnia też silnego przenikania się tych sfer, a także nader często postrzega prywatne jako społeczne, nie zaś jednostkowe. Giddens ponadto jest wyraźnie przywiązany do konceptualnych utożsamień, które są z natury zmienne i procesualne. Znakomitą egemplifikacją podobnych dylematów są aporie interpretacyjne, jakie wyłoniły 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 widziano w niej mizoginistyczny atak czy wręcz gwałt na „macierzyńskiej domenie” amerykańskiego domu⁹⁷². 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* (*Koniec dnia*, 1975) – co ma oczywistą wartość symboliczną, a zarazem dokonał on transparencji, sprawiając, iż „prywatne” z „publicznym” połączył korytarz światła oraz powietrza.

⁹⁷⁰ Zob. J. L. Borges, *O ścisłości w nauce*, [w:] idem, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska i K. Rodowska, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

⁹⁷¹ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, s. 204-205.

⁹⁷² Więcej na ten temat w: A. Markowska, *Jestem z miasta. Gordon Matta-Clark i etos miejskiej wspólnoty*, w: idem, *Komedia sublimacji*, s. 228–243.

Przywoływane i interpretowane przez mnie artykulacje sztuki – bezsprzecznie – obrazują zjawisko przenikania się wzorców kulturowych o najróżnorodniejszej proveniencji. Szczególnie widoczne staje się to w realizacjach odwołujących się do problemu upubliczniania tego, co intymne i osobiste, a jednocześnie standaryzacji w naszym osobistym życiu tego, co społecznie pożądane oraz medialne. Jakkolwiek wielu artystów związanych jest biograficznie bądź mentalnie z określonym miejscem w przestrzeni, najczęściej nie definiują oni swojej sztuki przez kategorię lokalności. Wręcz przeciwnie. To zaś 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, kontynentów, przy czym – podobnie jak w *Niewidzialnych miastach* (1972) Italo Calvino – ich status może balansować na granicy tego, co fizyczne i metafizyczne, gdyż „sztuka – przypomnijmy za Josephem Beuyssem – jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego”⁹⁷³.

Opinia niemieckiego artysty – należy dodać – na pozór stoi w sprzeczności z ostatnimi postulatami estetyki relacyjnej, która podkreśla wagę „teraźniejszości” i bieżącego kontekstu, do jakiego winien w najbardziej pragmatyczny sposób odwoływać się współczesny twórca. Nicolas Bourriaud pochwycił dowodzi, 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”⁹⁷⁴, i zamiast otwartego i komplementarnego podejścia Beuysa (*vide*: idea „rzeźby społecznej”), popełnia on dualistyczny grzech redukcjonizmu. Błąd Bourriauda polega na antynomicznym postrzeganiu świata (Szekspirowskie *albo – albo*), który w istocie jest komplementarny (buddyjskie *zarówno to, jak i to*), co znakomicie 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).

⁹⁷³ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 92.

⁹⁷⁴ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 42.

Wzajemne uzupełnianie się i niejaka topologiczność form znajdują swoje oczywiste odzwierciedlenie w całej otaczającej rzeczywistości, bowiem „życie – jak pisze wybitna amerykańska biologka, Lynn Margulis – 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”⁹⁷⁵. Stąd też – zgodnie z buddyjską ontologią – trudno zaprzeczyć Deleuze'owi, kiedy diagnozuje, że „umierają tylko organizmy, nie samo życie”⁹⁷⁶, podczas gdy „to, co w nas zwierzęce, roślinne, mineralne lub ludzkie, nie jest już odmienne, aczkolwiek właśnie my zyskujemy szczególnie na rozróżnieniu”⁹⁷⁷. To na nim właśnie został zbudowany kamień węgielny pod niegdysiejszą odmienność, filozofię różnicy i antropocentryzm kultury, który z czasem stał się przyczynkiem wszelkiej opresji i autorytaryzmów. Tożsamość i jej zobrazowania dzisiaj należałoby zatem 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”⁹⁷⁸. To zaś sprawia, że ani podmiotu ani ciała nie można wyodrębnić i obiektywnie badać poza kontekstem ich historii oraz otoczenia, co więcej, nie uwzględniając też ich potencjału zmienności oraz efemeryczności. Zaproponowana przeze mnie metafora *efektu pasażu* artykułuje tę przechodność, zmienność i labilność, a jednocześnie referuje wspomnianą polifonię głosów i obrazów.

2. Proces uprzestrzennienia i multikulturalizm 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

⁹⁷⁵ L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Wydawnictwo CIS, Warszawa 2000, s. 157-158.

⁹⁷⁶ G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 151.

⁹⁷⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2000, s. 192.

⁹⁷⁸ D. Sagan, *Metametazoa: Biology and Multiplicity*, w: *Incorporations*, eds. Jonathan Crary, Sanford Kwinter, New York: Zone, p. 370; cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 73.

równej mierze rozmaite subkulturowe enklawy – na przykład: religijne, młodzieżowe czy seksualne. Procesy w nich zachodzące, niekiedy zresztą 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 Rikrita Tiravaniji). Wszystkie one bezsprzecznie dowodzą, że żyjemy w świecie pozbawionym ostatecznej sankcji, w którym – jak słusznie zauważa Zygmunt Bauman – „globalna pewność, zasadna czy złudna, rozsypała się – ale waląc się w gruzy, rozleciała się na mnóstwo drobnych pewników lokalnych, do których łączy się tym zaciekłej, im są węższe i im czujniejszej wymagają troski, by pewnikami pozostać”⁹⁷⁹.

Symptomatycznym przykładem takich eskapistycznych narracji są lokalne autorytarne rządy, które czynią ogrom starań, aby wprowadzanymi obostrzeniami i swoim radykalizmem wymusić uwagę na światowych mediach. Tak się m.in. stało, kiedy w 1989 r. szyicki imam i przywódca Iranu – ajatollah Chomeini – wydał fatwę na Salmana Rushdiego po opublikowaniu 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 ważniejsze – 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 też w krytyczny dyskurs ze zjawiskiem islamskiego fundamentalizmu. Stanowisko to zresztą później zostało poparte przez pisarza jego podpisem 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 reprezentatywne 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

⁹⁷⁹ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 325.

wspólnym constansem kultury bricolage'u⁹⁸⁰, która jest efektem doraźnej kreacji i konstytuowania nowych kodów oraz wzorców – niezależnie od położenia geograficznego.

We wszystkich prowadzonych dziś dyskursach i próbach teoretycznego ogarnięcia 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”⁹⁸¹. Ta ostatnia koncepcja – sformułowana przez Wolfganga Welscha – nie dotyczy pluralizmu rozumianego jako dowolna wielość (podmiotów, indywidualności), ale jest to raczej radykalna „wielość i heterogeniczność form życia, gier językowych, sposobów orientacji i powiązań sensu”⁹⁸². 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”⁹⁸³.

Wspomniana tu strategia przemieszczania i przenikania ma także tę pozytywną stronę, iż umożliwia podmiotowi cofanie się do stref, które zostały wcześniej wyparte, przeoczone bądź zapomniane. Migracja ta zatem nie ma z góry upatrzony wektora i nie przebiega linearnie. Stąd też świat – jak zauważa Alicja Kepińska – „widziany wedle takich porządków jest »niegramatyczny«, jest jednak wypowiedalny i sztuka go wypowiada”⁹⁸⁴.

W tym kontekście interesującym przykładem 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 był w latach 20. XX w. atelier fotograficznym), a jednocześnie „przenosił” w czasie jego

⁹⁸⁰ Pojęcie bricolage'u wprowadził Claude Lévi-Strauss w: idem, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1969.

⁹⁸¹ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 43-44.

⁹⁸² 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.

⁹⁸³ 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.

⁹⁸⁴ A. Kepińska, *Energie sztuki*, s. 21.

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 tożsamościowy aliaż wykreował Christian Boltanski na wystawie *Menschlich* (*Ludzki*, Wiedeń, 1995), gdzie 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”⁹⁸⁵.

Przemieszanie tożsamości i polifoniczny wymiar otaczającej nas kultury stały się punktem wyjścia dla instalacji Roberta Morrisa pt. *Hearing* (*Przesłuchanie*, 1972), w której amerykański artysta stworzył symulację ascetycznego pokoju przesłuchań, który wypełniły odniesienia i cytaty zaczerpnięte 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)⁹⁸⁶, być otwarta na gry językowe (J.-F. Lyotard)⁹⁸⁷, osiąść umiejętność współżycia z wieloznacznością globalnego świata (Z. Bauman)⁹⁸⁸, czy wreszcie pragmatycznie negocjować swój doraźny wizerunek w obrębie istniejącego słownika interpretacyjnego (R. Rorty)⁹⁸⁹. Tożsamość wreszcie powinna uwzględniać czynnik 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”⁹⁹⁰.

Czynnik temporalny nie jest bez znaczenia w sztuce, która swoimi manifestacjami oraz dziełami 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

⁹⁸⁵ cyt. za: *Laudacje doktoratu honoris causa dla Christiana Boltanskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2010 nr 19, s. 174.

⁹⁸⁶ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, op. cit.

⁹⁸⁷ Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, op. cit.

⁹⁸⁸ Zob. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Wieloznaczność wieloznaczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

⁹⁸⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski. Wydawnictwo. Spacja, Warszawa 1996.

⁹⁹⁰ A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, s. 110.

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 tułaczką⁹⁹¹. Być może jednak – miejmy nadzieję – na tej drodze odrodzi i reinkarnuje jej podmiot...

3. Impas podmiotowości, doświadczenie nicości i „reinkarnacja” autora.

Kryzys podmiotowości i w jego konsekwencji próby jej redefiniowania, jakie ujawniły się w dyskursie humanistycznym na początku drugiej połowy ubiegłego stulecia, były raczej oczekiwaną 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. Kiedy ten ostatni detronizuje figurę podmiotu w swoim pamiętnym eseju *Śmierć autora*, niemal w tym samym czasie przychodzi mu w sukurs Foucault, obwieszczaający *kres człowieka*. Dzisiaj, po upływie kilku dekad, mamy już świadomość, że paradoks całej sytuacji polegał na tym, iż przedmiotem tejże „napaści” nie był – jak trafnie zauważa Hal Foster – „tylko autor-artysta humanistycznej kultury modernizmu, lecz także autorytarna osobowość faszystowskich struktur, paranoidalna figura, która zastrzegła 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 kapitalistyczny⁹⁹².

Artystyczną platformą tego nowego *écriture* była sztuka minimalizmu (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris) czy później konceptualizm (Marcel

⁹⁹¹ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 31.

⁹⁹² H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 245-246.

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 wchodził m.in. Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger, Jean-Henri Roger i Paul Burron).

Odejście od klasycznej figury podmiotu, która – *nomen omen* – genealogicznie sięgała jeszcze dualizmu kartezjańskiego, na rzecz *Ja* utożsamiającego się z *Innym* doprowadziło jednak w końcu do zwrócenia się ku cielesności i nieświadomości, które wydawały się być dla jednostki ostatnim gwarantowanym probierzem i egzystencjalnym kryterium. Doświadczenie ciała pozyskało swoją reprezentatywną egzemplifikację w literaturze, filmie, sztuce, a z czasem znalazło także swój krytyczny komentarz w myśli antropologicznej, socjologicznej i psychoanalizy. Erika Fisher-Lichte w swojej książce *Estetyka performatywności* (2004), która zajęła się badaniem związków zachodzących pomiędzy stanami liminalnymi i cielesności, pisze, 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”⁹⁹³.

Ten typ refleksji – jak się okazało – uobecnił się w estetykach i narracjach niekiedy dalece się od siebie różniących i posługujących się dość odmiennymi środkami wyrazu – na przykład w sztuce postminimalistycznej czy postkonceptualnej. Bezspornie 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 form. 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 bowiem 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

⁹⁹³ E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 284.

czym – według niej – jest to wrażliwość dająca „początek erotyzmowi bliskiemu inercji”⁹⁹⁴. Ponowoczesnym odpowiednikiem takiej hybrydycznej, para-erotycznej formy i tożsamości są prace Izabelli Gustowskiej, pozostającej dziś – bez wątpienia – jedną z najwybitniejszych żyjących 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.

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 osoby, lecz jest to czynione – jak zauważa Piotr Piotrowski – z perspektywy człowieka „w tłumie, w masie, w kontekście innych jednostek”⁹⁹⁵. Akcentowana tu ucieczka w tłum – być może przed samotnością i wyobcowaniem – budzi też skojarzenia z toposem społeczeństwa zaprezentowanym w słynnym eseju Eliasza Canettiego *Masa i władza* (1960), choć analogiczne studia nad specyfiką tłumu (i totalitaryzmu) znajdziemy również w tekstach 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”⁹⁹⁶. Z drugiej jednak strony – typizacja ta może mieć wymiar metafizyczny 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”⁹⁹⁷.

Do zbliżonych, ponadjednostkowych rejestrów duchowości odwołuje się także Paweł Althamer, kiedy przyznaje: „Wierzę w sztukę wyrosłą z szamanizmu, w pracę ze światem

⁹⁹⁴ Zob. L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, [w:] L. R. Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971, p. 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>.

⁹⁹⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 111.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, s. 112.

⁹⁹⁷ Magdalena Abakanowicz, [w:] *Sztuka kobiet*, s. 178.

wokół i moim (w środku), poznawanie siebie w kosmosie, siebie wśród innych. Siebie wśród wielu »ja« – ludzi, zwierząt, roślin”⁹⁹⁸.

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 krytykę, swoje dylematy i wątpliwości rzeczywiście wyrażał skrajnie radykalnymi środkami wyrazu, żeby tylko przypomnieć jego *Emblematy* (1993), *Katabasis* (1993), *Fundament* (1994) czy *Anatomię 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, Klamana 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 preparowane), swoją dysfunkcyjnością, stanem po, zatrzymaniem, otwiera w nas inny wymiar duchowy”⁹⁹⁹.

Tak rozumiane doświadczenie nicości nie jest – oczywiście – niczym nowym. Zaskakujące wszakże może być to, iż początków linii genealogicznej takiej (meta)fizycznej refleksji w sztuce XX w. możemy doszukiwać się u artystów bardzo dalekich od języka sztuki krytycznej lat 90., bo 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

⁹⁹⁸ 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.

⁹⁹⁹ *Ciało, krawędź, brzeg*. Z Grzegorzem Klamaniem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała*, s. 126.

beprzedmiotowość [które] porwało mnie w tę »pustynię«, gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania”¹⁰⁰⁰.

Na podobnym gruncie i niemal *per analogiam* kilkadziesiąt lat później stawia swoje tezy Ad Reinhardt w wypunktowanych *Zasadach Technicznych*, gdzie pisze m.in. „żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii”, ponieważ „kolor oślepią”, zaś „przestrzeń powinna być pusta”¹⁰⁰¹. Równie radykalnie wtóruje temu Christian Boltanski, który nie pozostawia złudzeń na mitografii artystycznej podmiotowości, twierdząc, że „artysta 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”¹⁰⁰².

Ponowoczesną egzemplifikacją takiego myślenia może być niecodzienny projekt Anety Grzeszykowskiej pt. *Album* (2005). Jest to klasyczny album 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 tu postaw i wypowiedzi była deklarowana przez artystów, którzy formułowali swoje sądy i intuicje – w większej bądź mniejszej mierze – identyfikując się jednak z kulturą Zachodu, a zatem formacją traktującą „nicość” czy „nieobecność” podmiotu jako za ledwie peryferyjny i śladowy strumyk dyskursywny, wyrastający (zresztą tylko pośrednio) z pism Plotyna, Mistra 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

¹⁰⁰⁰ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

¹⁰⁰¹ A. Reinhardt, *Dwanaście zasad dla nowej akademii*, [w:] *Ad Reinhardt*, (red.), przeł. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984, s. 46–47.

¹⁰⁰² *Mały Christian: wywiad z Christianem Boltanskim*, [w:] S. Morgan, *Z pamiętnika kamerdynera sztuki*, s. 163.

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”¹⁰⁰³.

W połowie lat 80. i w kolejnej dekadzie następuje „reinkarnacja” Autora (czy w ogóle podmiotu) i stopniowo powraca on do dyskursu sztuki. *Comeback* ten uwidacznia się na dwóch synchronicznie rozgrywających się płaszczyznach dyskursywnych. Przede wszystkim jest to czytelne w nurcie postkonceptualnym – szczególnie w tak zwanej sztuce zawłaszczenia, gdzie pojawia się tożsamość, niejako *post mortem* – przez repetycję i różnicę – czego liczne przykłady znajdujemy chociażby 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), co jest dość oczywistym spadkiem po zwrocie językowym (post)strukturalizmu. 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 czy 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 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*¹⁰⁰⁴ definiuje jako koncept „etnograficznego kształtowania ‘ja’”. W konsekwencji artyści dzisiaj, podobnie jak antropolodzy opowiadają się za dwoma przeciwstawnymi 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

¹⁰⁰³ cyt. za: L. Brogowski, *Po co o tym pisać. Rozmowa z Mariną Abramović i Ulayem*. b.d., <http://www.obieg.pl/archiwum/1990091b.php>.

¹⁰⁰⁴ J. Clifford, *Problemy z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

terenowego, zbierającego informacje o kontekście, potępiają teorię krytyczną i zarazem się nią posługują, relatywizują podmiot i zarazem stawiają go na powrót w centrum”¹⁰⁰⁵.

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”¹⁰⁰⁶.

4. Polifonia luster i interfejsów, czyli Ja w świecie post-biologicznym.

Kiedy w latach 60. ubiegłego wieku Marshall McLuhan obwieścił światu, że wkroczył on w fazę powiązanej siecią komunikacji multimedialnej „globalnej wioski”, konstatacja ta *de facto* nie była odosobnioną intelektualną fanaberią. Aspekt nowości i nowoczesności nie przysłonił jednak przeświadczenia, że zapośredniczone w mediach relacje międzyludzkie mogą stać się przyczynkiem do alienacji i budzić egzystencjalny niepokój, sam zaś pęd ku globalizacji z czasem zaczął się także objawiać w inklinacji do kulturowej pluralizacji. Przyspieszenie tempa rozwoju technologicznego i towarzyszące mu zerwanie idei ciągłości oraz wektorowo interpretowanej historii spowodowało – opisane przez Alvina Tofflera w *Szoku przyszłości* (1970)¹⁰⁰⁷ – 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 wydało się zaskakujące – niemały udział przypada w tym zakresie interfejsowi. Problematyka technicznego „złącza” i „koniunkcji”, jakkolwiek pozornie jest determinowana 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 świata. 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

¹⁰⁰⁵ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 217.

¹⁰⁰⁶ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 94.

¹⁰⁰⁷ Zob. A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. Wiktor Osiatyński, Elżbieta Grabczak-Ryszka, Ewa Woydyłło, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.

nasza podmiotowość, tożsamość, afektywność, sposób organizacji naszych państw i społeczeństw. To także arbitralny sposób oznaczania, wykluczania i tłumienia”¹⁰⁰⁸. Dlatego też w tym kontekście nie dziwi, 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 nawigowania podmiotów. Ów dynamiczny aspekt funkcjonowania interfejsu sprawia, że trudno mówić o istnieniu jego paradygmatu, mimo że cechami dystynktywnymi są tutaj: kołżowość, 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- bądź hipersystemu można w tym świetle 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”¹⁰⁰⁹. Zatem istotą takiej podmiotowości – według autora *Chaosmosis* – byłaby interakcja, zachodząca pomiędzy podmiotem a zewnętrznymi czynnikami (ludzkimi bądź niehumanymi), z którymi podczas wędrówki styka się on na granicy czy w obrębie innych terytoriów.

Poza tak rozumianą aktualizującą się 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 1995-97 cyklu fotoinstalacji Zuzanny Janin pt. *Idź za mną, zmień mnie, już czas (Bez tytułu / Plecy, Brzuchy, i inne)* artystka wykorzystwała serię fotografii wtopionych w folie, przedstawiających ciała kobiet w wieku od 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

¹⁰⁰⁸ A. Araszkiewicz, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, s. 7.

¹⁰⁰⁹ F. Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, Power Publications, Sydney 1995, p. 8-9.

podobnym kodzie genetycznym. Uzyskałam obraz pozwalający na obserwacje czasu przyszłego i przeszłego jednocześnie”.¹⁰¹⁰

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’”¹⁰¹¹. 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 terażniejszości, w której skupiają się wszystkie wektory czasu pojmowanego komplementarnie. Píše o tym Deleuze (chyba najwyraźniej za Nietzschem) – „Przeszłość i przyszłość nie oznaczają chwil różnych od chwili uważanej za obecną, lecz wymiary samej terażniejszości o tyle, o ile ściąga ona chwile. Terażniejszość nie musi siebie opuszczać, by przejść od przeszłości do przyszłości”¹⁰¹².

Dzięki mechanizmowi powtarzania i różnicowania figur estetycznych 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 zewnętrżność. Jest rozsunięciem w języku, przejawionym *śladem* – innymi słowy – Derridańskim prafenomenem „pamięci” lub – używając nieco już anachronicznej terminologii Mieczysława Porębskiego – *faktem*

¹⁰¹⁰ Zuzanna Janin, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 2000, s. 102.

¹⁰¹¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 1993, s. 39-82.

¹⁰¹² G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s.118.

substancjalnym.¹⁰¹³ 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, negocjacji, szumom, deformacji i/lub wyostrzeniom. Co interesujące – w sztuce (a szczególnie 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”¹⁰¹⁴. 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 przeciwdziałają zbója, lub fantazja odcieleśnienia, którą rozprasza abiekcja. Jeśli w ogóle można mówić o postmodernistycznym podmiocie, to tworzy się on i rozpada w efekcie takich właśnie rozszczepień”¹⁰¹⁵.

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 nastolatków. 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 przemierzających się po hali lotniska Kansai w Osace. W innych akcjach artystka serwowała tradycyjnie parzoną herbatę przechodniom na ulicach Tokio czy Nowego Jorku.

¹⁰¹³ Por. M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 70.

¹⁰¹⁴ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, s. 120.

¹⁰¹⁵ H. Foster, *Powrót Realnego*, s. 262.

Bardziej bliski realiom współczesności *image* prezentuje szwajcarska artystka, Pipilotti Rist, której większość realizacji 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 na przykład 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 „powierzchnowy” – dotyczy sfery przyjemności i „używania bez granic”. Drugi natomiast Welsch nazywa „głębką 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”¹⁰¹⁶. W rezultacie uruchomienia tych procesów rzeczywistość – pisze Welsch – „w coraz większym stopniu staje się sprawą estetyczną – (...) w sensie wirtualności i modelowalności”¹⁰¹⁷. Jednocześnie – trzeba zaznaczyć – paradoks całej tej 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”¹⁰¹⁸.

Przemiana „wrażliwości w brak wrażliwości – sztuki w odurzenie”¹⁰¹⁹ staje się szczególnie widoczna w świecie Internetu, na portalach społecznościowych i podobnych forach wspólnotowych, gdzie migracja wszelkich reguł oraz wartości, a – co za tym idzie –

¹⁰¹⁶ W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Wydawnictwo Universitas, Kraków. 2005, s. 35–42.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*.

¹⁰¹⁸ O. Marquard, *Aesthetic i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemienio wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 8.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, s. 17.

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”¹⁰²⁰.

W efekcie tego dyskursu współczesny człowiek (Zachodu) 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 dostrzeżliśmy. Dlatego jest kwestionowany. Przypuszcza, że stary, sztywny podmiot zostaje zdemontowany nie po to, by go unicestwić, lecz powiększyć”¹⁰²¹.

Tak rozumiana absorpcyjność i integralność podmiotu z otoczeniem jest oczywista od ponad dwóch tysięcy lat dla buddyzmu, natomiast w Zachodnim dyskursie ujawnia się ona z całą mocą dopiero w XX w. Współcześnie proces ten możemy reflektować m.in. w figurze deleuzjańskiego kłacza czy w lekcji posthumanizmu. Nie wchodząc w szczegółowe rozważania nad jej licznymi szkołami 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 przewyciężona, 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*”¹⁰²².

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

¹⁰²⁰ F. Varela, *Gdy pojawia się ja*, przeł. J. I M. Jannaszowie, w: *Trzecia kultura*, (red.) J. Brockman, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1996, s. 290.

¹⁰²¹ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa: Sic!, 2003, s. 123.

¹⁰²² M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 84-85.

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)¹⁰²³. 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 pojęcie „koan” (chiń. *kung'-an* lub *gong'an*) oznacza „dokument”, „statut” lub „publiczny przypadek”. Ta semantyczna formuła jest stosowana w buddyzmie 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 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: „Gdy twój umysł nie rozważa dualizmu dobra i zła, jakie jest twoje pierwotne oblicze przed przyjściem na świat?”¹⁰²⁴. Podobno odpowiedź brzmiała: „Trzy funty lnu”... Oczywiście – nie może być tu mowy o jednym rozwiązaniu, gdyż każdorazowa praca z koanem 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

¹⁰²³ Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna*, s. 122.

¹⁰²⁴ Cyt. za: D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992, s. 112-113.

„obrazu” albo też jego absolutnej substancji poza tym, co doczesne i przejściowe, poza narodzinami i poza śmiercią, a zatem 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”¹⁰²⁵. Generalnie – w medytacji istotne jest wypracowanie takiego stanu umysłu, w którym nie ma już miejsca na jakiegokolwiek dyskursywne i alternatywne myślenie, w którym podmiot i koan zatracają swoją przedmiotowość, bowiem – jak dowodził Hakuin (1686–1769) – „ty i koan tworzącie jedność, a ciało i umysł odchodzą”¹⁰²⁶.

Praktyka medytacji – wbrew utartym w naszej 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 przyzwyczajęń, 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 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”¹⁰²⁷, czego znakomitą egzemplifikacją w sztuce są m.in. *Jedno i trzy krzesła* (1965) Josepha Kosutha, instalacja *Ogród Narcyza* Yayoi Kusamy (1966-2002), *Obraz na suficie* Yoko Ono (1966) czy praca Tomasza Sikorskiego pt. *YESNO* (2011).

Z perspektywy kultury Zachodu praktyka zen może korespondować z procesem psychoanalitycznym, który w ostateczności – poprzez zakwestionowanie porządku Symbolicznego oraz Wyobraźniowego – 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*

¹⁰²⁵ *Ibidem*, s. 113.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, s. 80.

¹⁰²⁷ 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.

językowym, zaś zrozumienie tej konstatacji ma prowadzić do miejsca wolnego od języka i „wiedzy absolutnej”¹⁰²⁸.

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”¹⁰²⁹.

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 terapia i metoda poznania, ujawniająca ontologiczny brak, a tym samym niemożliwość uzyskania przez człowieka pełni i tożsamości ze sobą samym”¹⁰³⁰. 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 każdy rodzaj sztuki wywodzi się w pierwszej kolejności z uczuć, 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.

Dlatego też nie jest moim celem wskazywanie tutaj na realizacje artystyczne, które w swej estetycznej bądź semiotycznej warstwie przywołują jakiegokolwiek analogie ze sztuką

¹⁰²⁸ Zob. J. Lacan, *From Interpretation to the Transference*, [w:] *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Penguin Books, London 1991, p. 250.

¹⁰²⁹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. s. 51-52.

¹⁰³⁰ I. Rychłowska, *Sztuka jako psychoanalityczny koan*, s. 141.

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 skonstatował, że jakkolwiek „mawiają, że jest tysiąc siedemset koanów, musimy pamiętać, iż wszystko, co widzimy i słyszymy, jest koanem”¹⁰³¹.

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”¹⁰³². Strategia Duchampa – a zatem koncentrowanie się na *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 o metafizyczne predylekcje. W rozmowie z Łukaszem Gorczyką 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”¹⁰³³.

Artystyczna artykulacja potencjału spoczywającego w *potędze terażniejszości*¹⁰³⁴ jest również dystynktywna 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 (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.

¹⁰³¹ A. Kozyra, *Filozofia zen*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004, s.276.

¹⁰³² Cyt. za: K. Berswordt-Wallrabe, *Wędkowanie w strumieniu funkcji*, [w:] *Klasyki XX wieku*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 75.

¹⁰³³ *Artysta nie może być odpowiedzialny*. Ze Zbigniewem Liberą rozmawia Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, w: idem, *Drżące ciała*, s. 256.

¹⁰³⁴ Więcej na ten temat w książce Eckharta Tolle, [w:] idem, *Potęga terażniejszości*, przeł. M. Kłobukowski, Wydawnictwo A, Kraków 2003.

Uwidaczniający się w medytacji (a niekiedy także w sztuce) aspekt nudy jest czystą iluzją Zachodniego umysłu, który jest wychowany na estetyce telewizji. Mówił o tym 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”¹⁰³⁵. Podobne przykłady możemy znaleźć w twórczości filmowej Andy'ego Warhola.

Wpływ buddyzmu zen na twórczość i filozofię Johna Cage'a jest estetyczny, strukturalny i konceptualny, stąd obecność w jego spuściznie takich pojęć, schematów i form, jak pustka, cisza, paradoks, alogiczność, pytanie. Jednocześnie artysta ten, mimo że sam czynnie zajmował się pisaniem oraz działalnością wykładową, potrafił doceniać komunikację pozawerbalną. 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”¹⁰³⁶.

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 edukacji. Podobne stanowisko prezentowali Joseph Beuys albo Nam June Paik. Mimo że ten ostatni posiadał klasyczne wykształcenie muzyczne, większość jego dzieł mieściło się w obrębie sztuki wideo 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”¹⁰³⁷. Stąd bez wątplenia 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”¹⁰³⁸.

Tym tropem podąża również Alicja Kępińska, przywracająca do dyskursu „nierozumienie”, które sytuuje się najwyraźniej w strefie tego, co Foucault określał jako „nierozum”. Autorka zwraca uwagę na wykluczone z kulturowego obiegu kategorie wahania, niepewności, jednoczesnych akceptacji i odrzuceń¹⁰³⁹. Podobnie postrzega to Hans-Georg

¹⁰³⁵ 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.

¹⁰³⁶ J. Cage, *The Future of Music*, w: idem, *Empty Words*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979, p. 184.

¹⁰³⁷ 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.

¹⁰³⁸ Natalia LL, *Luźna przestrzeń*, [w:] idem, *Teksty*, s. 101-102.

¹⁰³⁹ Zob. A. Kępińska, *Energie sztuki*, s. 13.

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”¹⁰⁴⁰. Alicja Kępińska rozważa też, czy nie możemy się opowiedzieć „przeciw zasadzie klasyfikacji zjawisk, ale także przeciw zasadzie sądenia, tak jak Susan Sontag wystąpiła w latach siedemdziesiątych »przeciw interpretacji?«, i wreszcie przypomina za Charlesem Newmanem o tak zwanej „repcji nieosądzającej”, która – jak się wydaje – może zostać zastosowana w kontekście tożsamości i dzieła i podmiotu.

W nawiązaniu do 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 – muszą 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 ustruktrowane; intelekt zajmuje najniższy poziom, najwyższy natomiast intuicja, natchnienie i wyobraźnia”¹⁰⁴¹.

6. Forma jest pustką – pustka jest formą.

Rzeczywistość, w jakiej przyszło nam żyć, ustawicznie poszukuje platformy i formy dla przedstawienia tego, co się w niej wydarza i bezustannie wokół zmienia. Realizacja tkwiącej w nas potrzeby przeglądania się w zwierciadle 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. Jednak nie potrafimy żyć bez pragnień i bez luster, co staje się przyczyną kolejnych wzruszeń 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. Jednak mimo absurdalności tej sytuacji pozostaje w nim uparta potrzeba konstruowania znaczeń i odgrywania towarzyszących im emocji. Ich kulturowe praktykowanie jest bowiem, jak zauważył kiedyś Derrida, jednocześnie „chorobą” i „lekarstwem”. Artyści powołują w tym celu określone idee i artefakty, zaś odbiorca usiłuje je

¹⁰⁴⁰ H.G. Gadamer, *Język i rozumienie*, Wydawnictwo Aletheia, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 6–7.

¹⁰⁴¹ S. Morgan, *Wywiad z Josephem Beuysem*, w: idem, *Znotatnika kamerdynera sztuki*, s. 119.

interpretować i nadawać im nowy sens. Wszystko, co ma miejsce w sztuce, odbywa się w domenie formy. 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 intencja dzieła. Dlatego można powiedzieć, że droga, jaką pokonuje idea, zanim zostanie zmaterializowana w formie artefaktu, jest opowieścią o przemijaniu, zmienności i iluzoryczności postrzeganych przez nas rzeczy. „W stanie pierwotnej natury – 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”¹⁰⁴².

W kontekście zmienności i efemeryczności form warto przypomnieć ideę platońskiej jaskini czy heraklitejskie *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*¹⁰⁴³ (z sanskrytu *Pradžnia-paramita-hridaja-sutra*), gdzie m.in. pojawia się słynna formuła: *Forma jest pustką. Pustka jest formą*, która esencjonalnie referuje dwa fundamentalne 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:

¹⁰⁴² N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 50.

¹⁰⁴³ Zob. Thích Nhất Hạnh, *Serce zrozumienia...*, op. cit.

„Błędem jest mówić, że istnieje. Równie błędne jest twierdzić, że nie istnieje”¹⁰⁴⁴. Można zatem powiedzieć, że każda forma jest projekcją umysłu.

W kręgu kultury judeochrześcijańskiej proces stwarzania i materializacji idei zwykle 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 usurpacja *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 Richard 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”¹⁰⁴⁵.

Po załamaniu się idei reprezentacji oraz idei *mimesis*, przyszła kolej na podważenie Benjaminowskiej aury oraz zdezwuowanie 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 conceptualną genealogię, niżli na zewnętrzny świat i rzeczywistość, które miała w Arystotelesowskim zamierzeniu odbijać. Niezależnie od tego – zainicjowany przez naukę kwantowy przewrót zmienił w sposób nieodwracalny postrzeganie naszej rzeczywistości. Z tym większym więc zainteresowaniem spotkały się tezy buddyzmu zen, które – mimo paradoksalnego antyintelektualizmu i dyskutowania logiki – w istocie tylko idą w sukurs koncepcjom takich fizyków i matematyków, jak Albert Einstein, Max Planck, Niels Bohr, Erwin Schrödinger czy Werner Heisenberg. Na ten aspekt zwraca też uwagę Umberto Eco, który pisze, że „Jest w

¹⁰⁴⁴ Cyt. za: D. Zohar, I. Marshall, *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000, s. 124.

¹⁰⁴⁵ R. Rorty, *Przygodność języka*, przeł. W. J. Popowski [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, (red.) S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 119.

zenie jakaś głęboko antyintelektualna postawa pierwotnej, zdecydowanej akceptacji życia w całej jego bezpośredniości, bez prób tłumaczenia go, które by tej bezpośredniości narzuciły pęta i zabiły ją, przeszkadzając chwycić życie w jego powolnym przepływie, w jego pozytywnej nieciągłości (...) zarówno w naukach ścisłych, jak i w życiu codziennym nieciągłość jest kategorią naszych czasów; nowoczesna kultura zachodnia zburzyła ostatecznie klasyczne pojęcia ciągłości, uniwersalnych praw, stosunków przyczynowych, przewidywalności zjawisk – słowem, zrezygnowała z wypracowania powszechnych reguł, które ujmowały złożoną strukturę świata w proste i jednoznaczne kategorie. W języku współczesnym pojawiły się kategorie: wieloznaczność, niepewność, możliwość, prawdopodobieństwo”¹⁰⁴⁶.

W kontekście sztuk wizualnych niezwykle doniosłe znaczenie odegrał rozwój technik cyfrowych, wirtualizacja mediów oraz dynamiczny rozwój komunikacji, dzięki czemu cała zresztą kultura uległa dalszej radykalnej przemianie. 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 stało się 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”.

Reperkusją zarzucenia iluzji i opuszczenia ostatnich zasłon *mimesis* jest pozyskana – zresztą za cenę kryzysu – niepowtarzalna w dziejach samoświadomość sztuki. Odtąd – na co zwraca też uwagę Baudrillard — nie tylko dzieło, ale jakikolwiek obraz nie może właściwie funkcjonować bez fetyszyzującej go idei i sfery pojęciowej. W tym też 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 każde dzieło nie ma żadnego związku z otaczającym nas światem, że każda forma jest przemijającym i nietrwałym abstraktem, że 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

¹⁰⁴⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 249-250.

zasadzał się na powtarzaniu i przypominaniu tego, co niezmiennie – do granic eksploatuje przemijalność”¹⁰⁴⁷.

To na pozór mało komfortowe stanowisko bywa jednak często podparte konceptem jedności (jakkolwiek wyrastającej z wielości), której inicjację w sztuce XX w. możemy dostrzec już w wypowiedziach i manifestach pierwszej historycznej awangardy. Jeden z jej filarów, Walter Gropius, już w 1923 roku – przy okazji powoływania 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”¹⁰⁴⁸. Podobne motywy integralności znajdziemy po II wojnie światowej u mistycyzującego Ada Reinhardta, który dowodził, iż „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”¹⁰⁴⁹.

Sytuacja podmiotu i jego tożsamości jest jak relacja pomiędzy 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 zdefiniuje 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”¹⁰⁵⁰).

¹⁰⁴⁷ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, (red.) K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 152.

¹⁰⁴⁸ W. Gropius, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, pod red. E. Grabskiej i H. Morawskiej, PWN, Warszawa 1977, s. 420.

¹⁰⁴⁹ L. Brogowski, *Ad Reinhardt: kontemplacja krzyża*, [w:] *Ad Reinhardt*, (red.) przeł. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984, s. 31.

¹⁰⁵⁰ Zob. K. Kerenyi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 16.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Aesthetic Theory*, Routledge, London 1984
- 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
- Aletti Vince, *Art and Commerce*, „The Village Voice”, July 3 2001
- Andrzej Szewczyk 1950-2001. *Czterdzieści Malowideł. („Walki”)*, Galeria Muzalewska, Poznań 2005
- Andrzej Szewczyk. *Calamum in mente tinquebat*, kat.wyst., Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1996
- 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
- Araszkiewicz Agata, *Matrix/Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz?*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003
- 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
- Aster Paul, *Léviathan*, Actes Sud, Paris 1993
- 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, *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008
- Barthes Roland, *Fragmety 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, Wydawnictwo 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
- Barthes Roland, *That Old Thing, Art*, w: *Post-Pop*, (red.) Paul Taylor, MIT Press, Cambridge 1989
- 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
- Bataille Georges, *Oeuvres Completes II*, Gallimard, Paris 1971
- Bataille Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985
- 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, *Spoleczeństwo 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 rozpedzonym świecie*, przeł. A. Kunka, R. Muniak, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna, 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 2007
- Belting Hans, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München 1998
- 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, *The Arcades Project*, transl. H. Eiland, K. McLaughlin, Cambridge–London 1999
- 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
- Bettelheim Bruno, *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Wyd. Jacek Santorski i Co., Warszawa 1994
- Beuys Joseph, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński, i in., Wydawnictwo Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990
- Beuys Wenzel, *Joseph Beuys Block Beuys*, München-Paris-London 1997
- Białoszewski Miron, *Szumy, zlepy, ciągi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989
- Bielik-Robson Agata, *Nie ukończona praca żałoby*. Czas Kultury 1997 nr 2
- Borges Jorge Luis, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska i K. Rodowska, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998
- 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. Stryczyk, 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, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, MA Polity, Malden 2002
- Braidotti Rosi, *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Polity Press, Oxford 1991
- Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne*, przeł. A. Derra, Wydawnictwo Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2009
- Bramy: złota rzeka pojawia się i znika wśród drzew*, Alessandro Cassin w rozmowie z Christo i Jeanne-Claude, „Fort Sztuki” 1(02) 2005
- Buchloch Heinz-Dieter, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” No 55, Winter 1990
- Bullock Rose, *Chemia życia*, przeł. G. Abgarowicz, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1993
- Buntownicy i wizjonerzy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich*, przeł. T. Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976
- Butler Judith, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nowy Jork 2000
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008
- Cage John, *Empty Words*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979
- Cage John, *Nieoznaczoność (Indeterminacy)*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1-2
- 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 2007
- Castells Manuel, *Power of Identity: The Information Age: Economy, Society and Culture*, Blackwell, Oxford 1997
- Cezary Bodzianowski, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2003
- Christian Boltanski, Phaidon, London 1997
- Clair Jean, *De immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007
- Clifford James, *On Ethnographic Surrealism*, „Comparative Studies in Society and History”, 1981, Vol.23, No.4
- Clifford James, *Problemy z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
- Collectif Inter/Le Lieu, *Manoeuvre Nomade. A Terra Usque Ad Terram*. Quebec 1994
- Cortazar Julio, *Ostatnia runda*, przeł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979
- 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
- Dawkins Richard, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2012
- Debord Guy, *Spoleczeństwo 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, *Plato and Simulacrum*, transl. R. Krauss, „October” 1983, nr 27
- G. Deleuze, *Pourparlers. 1972–1990*, Minit, Paris 1990
- 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, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3
- G. Deleuze, Parnet Claire, *Dialogues*, Paris: Flammarion 1977
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3
- Derrida Jacques, *Edmond Jabès i kwestia księgi*, przeł. J. Gutorow i J. Tarnowska, „Odra” 1997, nr 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 człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie*, Z J. Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski, „Przegląd Filozoficzny” 1998, t. VII, nr 1 (25)
- 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, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic of the Salpêtrière*, transl. A. Hartz, Cambridge (Mass.), London 2003
- Didur Jill, *Re-embodiment Technoscientific Fantasies. Posthumanism, Genetically Modified Foods and the Colonization of Life*, „Cultural Critique” 2003, Winter, no. 53
- Donald Judd, ed. Nicholas Serota, Tate Modern, London 2004
- Dunikowska Wanda, *Roman Opalka. Droga do bieli mentalnej*, „Flash Art”, 1990, nr 1
- Dybel Paweł, *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000
- Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995
- Dziamski Grzegorz, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2(3)2002
- Dziamski Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984
- Dziechcińska Hanna, *Ciało, strój gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa 1996
- 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 Erik H., *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997
- Eriksen Thomas Hylland, *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013
- Essentials papers on narcissism*, A. P. Morrison (red.), New York University Press, New York 1985
- 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

Ferrer Esther, *Wydarzenie to tylko wydarzenie*, „Fort Sztuki” 2004 nr 1(1)

Foster Hal, *Andy Paperback*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 10, 2003

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 Alive (Interviews, 1966-84), red. S. Lotringer, transl. J. Johnston, New York 1989

Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977

Foucault Michel, *Człowiek i jego sobowtóry*, przeł. T. Komendant [w:] „Literatura na świecie” 1988

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, *The Foucault Reader*, red. P. Rabinov, New York 1984

Foucault Michel, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996

Foucault Michel, *Truth and Power*, C. Gordon, I. Marshall, J. Mephram, K. Soper, New York 1980

Franus Ewa, *Narzeczona Frankenstein. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, w: „Magazyn Sztuki”, nr 10, 1996

Freedberg David, *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

Freeland Cynthia, *Czy to jest sztuka?*, przeł. R. Bartoń, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004

Freud Zygmun, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. P. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995

Freud Zygmun, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997

Freud Zygmun, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1997

Freud Zygmun, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007

Freud Zygmun, *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. Ziemińska, A. Ziemiński, 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

Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings, (ed.) G. Pollock, Routledge, London, New York, 1996

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

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988

Götz Eckardt, *Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei*, Henschelverlag, Berlin 1973

Graham Elaine L., *Representations of the Post/human Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Univeristy Press, Manchester 2002

Gray Camilla, *The Great Experiment. Russian Art 1863-1922*, London 1962

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

Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965-1969*, J. Degler (red.), Wiedza o kulturze, Wrocław 1990

Grupa 1982-1992, kat. wyst., (oprac.) M. Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1992 - luty 1993

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

Guzek Łukasz, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69

Habermas Jürgen, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2003

Hanh Thích Nhất, *Serce zrozumienia. Komentarze do buddyjskiej Sutry Serca*, przeł. Z. Mach, Buddyjski Dom Wydawniczy, Warszawa 1999

- D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przełom Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1
- Haraway Donna, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991
- Heartney Eleanor, *Sprośna sztuka katolików*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 9/2006
- 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
- Houellebecq Michel, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011
- Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993
- Husakowska 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
- Installative Event-Skulptur. Urban Art Against Provinces in Brainscapes*, Cabaret Voltaire, Zürich 2006
- Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, (red.) A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans-Humana, Wydawnictwo Trans Humana Białystok 1998
- Jakubowicz Rafał, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne” 2004 nr 44
- 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
- Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, kat. wyst., A. Węcka (red.), Muzeum Narodowe, Kraków – Poznań 1995
- Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, The Menil Collection Houston, with The Tate Publishing, Houston and London 2004
- Józef Robakowski*, kat. wyst., Centrum Sztuki w Bytomiu, 1997
- Józef Robakowski. Vital-Video*, Muzeum Narodowe, Poznań 1993
- 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
- Kalitko Krzysztof, *Muzeum – pytanie o kontekst*, „Zeszyty Artystyczne” 15 2006
- 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
- Kastner Jeffrey, Wallis Brian, *Land and environmental art*, Phaidon Press, London, 1988
- 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 Kristewej wobec kryzysu podmiotowości*, Wydział Filozofii i Socjologii UMCS, Lublin, 1998
- Klasyki 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., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, 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, *No Exit*, „Artforum”, Nr 7 (Marzec 1988),
- 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
- Krasiński Edward, *Drôle d'interview. Z Edwardem Krasińskim rozmawiają: Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz i Andrzej Mitan*, „Obieg” 1993, nr 3-4
- Krauss Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 2000
- Krauss Rosalind, *Antivisions*, w: *October*, no. 36, Spring 1996
- 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
- Krauss Rosalind, *Video: The esthetics of Narcissism*, w: *Video Culture, A critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press: New York, 1986
- Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński. Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007
- Kristeva Julia, *Etrangers a nous-memes*, Fayard, Paris, 1988
- Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris, 1974
- 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, *Potega obrzydzenia. Esej o wstępie*, 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
- Kruger Barbara, *Talking Pictures*, „Screen”, 1982, nr 2
- Kubiński Grzegorz, *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011
- Kunce Aleksandra, *Tożsamość i postmodernizm*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2003
- Kurzac Małgorzata, *Sztuka genetyczna*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003
- Kutnik Jerzy, *John Cage’a Coś i Nic*, „Literatura na świecie”, 1966, nr 1-2
- Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009. Memory Labyrinth. 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, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, „Psychoterapia”, nr 4/1987
- 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. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009
- Lautréamont Comte de, *Pieśni Maldorora. Poezje*, przeł. M. Żurowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976
- Lawrence Weiner*, (red.) B. Buchloh & D. Batchelor Phaidon Press Limited, Hong Kong 1998
- Lemert Charles, Gillan Garth, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa 1999
- Leszkowicz Paweł, *Gina Pane – autoagresja to wy!*, „Czas Kultury” nr 1/2004
- Leszkowicz Paweł, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001
- Paweł Leszkowicz, *Miłość i demokracja. Love and Democracy*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2006
- Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajaczkowski, 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., *Andres Serrano: the Spirit and the Letter*, w: „Art in America”, 1990, April
- Lippard Lucy R., *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971
- Long Richard, *Walking in Circles*, Thames & Hudson, London 1991
- Nowe zjawiska w psychoterapii*, pod red. M. Lis – Turlejskiej, Agencja Wydawnicza Jacek Santorski & Co., Warszawa 1991
- Low James, *Być tu i teraz*, przeł. J. Janiszewska-Rain, Wydawnictwo A, Kraków 2005
- Lucie-Smith Edward, *Movements in Art Since 1945*, Thames & Hudson London 1969
- Ludwiński Jerzy, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003
- Lytard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997
- Lytard Jean-François, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York, 1988
- 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 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

- Michail Bachtin. *Dialog – język – literatura*, (red.) E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, PWN, Warszawa 1983
- Mike Kelley, (red.) W. S. Bartman, M. Barosh, A.R.T. Press, Los Angeles 1992
- Mink Janis, *Marcel Duchamp, 1887–1968: Art as Anti-Art*, Taschen, Köln 2000
- Mizieleńska Joanna, *Życie rodzinne w obrazach z melancholią w tle*, „Czas Kultury” 2008, nr 6
- 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
- Morris Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995
- Możdżyński Paweł, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011
- Mrówka Kazimierz, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004
- Naifeh Steven, Smith Gregory, *Jackson Pollock: An American Saga*, Woodward/White, Incorporated, New York 1988
- Nasiłowska Anna, *Feminizm i psychoanaliza - ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4
- Natalia LL, *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biala 2004
- Nead Lynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998
- Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, kat. wyst., (red.) B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000
- Niemczyk Krzysztof, *Kurtyzana i piskłeta, 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, *Pisma pozostałe. 1862-1875*, Inter Esse, Kraków 1993
- 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 Friedrich, *Wola mocy*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1911
- Nitsch Hermann, *Eine Retrospektive Werke aus der Sammlung Essl*, [kat. wystawy] Klosterneuburg – Wien 2003
- Nowy Szajna czyli o pamięci i pojednaniu*, Oficyna Wydawnicza STON 2, Kielce 2007
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP Leopoldinum, Wrocław 1997
- O kryzysie*, (red.) K. Michalski, Res Publica, Warszawa 1990,
- Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, (red.) J. Trzupiek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001
- Od awangardy do postmodernizmu*, (red.) G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996
- Okołowicz Stefan, *Przeciw nicości*, w: *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
- Oliva Achille Bonito, *Włoska transawangarda*, „Flash art”, 1990, nr 1
- Pajor Kazimierz, *Psychoanaliza po stu latach*, Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2009
- Panopticon*, Kulturforum Burgkloster, Lübeck 2006
- Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988

Paz Octavio, *Małpa gramatyczna*, „Literatura na świecie” 1987, nr 1

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

Phister Manfred, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik literacki”, 1986, z. 4

Piotrowski Kazimierz, *Hommage a Jan Świdziński*, „Sztuka i Dokumentacja”, Jesień 2009, Nr 1

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

Platon, *Timajos, Kritias*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986

Podgórzec Zbigniew, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 1993

Podgórzec Zbigniew, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1985

Poe Edgar Allan, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2009

Ponowoczesność i życie wieczne, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2007

Popper Frank, *Art – Action and Participation*, London 1975

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

Princenthal Nancy, *The arrogance of pleasure*, “Art in America” October 1997

Proust Marcel, *W Poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979

Proust w oczach krytyki światowej, (red.) J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970

Przyłuski Jan, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007

Rafał Bujnowski. Malowanie, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2005

Rancière Jean, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007

Richardson Joanne, *Język mediów taktycznych*, przeł. M. Walkowiak, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003

Richter Gerhard, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009

- 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
- Roman Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, (red.) B. Kosińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994
- Ronduda Łukasz, *Software Art / Browser Art*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003
- Rorimer Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames and Hudson, London, 2001
- 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
- Rotzler Willy, *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972
- Sahn Seung, *Kompas zen*, przeł. R. Bączyk, Wyd. Szkoła Zen Kwan Um, Warszawa 2005
- Sartre Jean-Paul, *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007
- Sartre Jean-Paul, *Critique of dialectical reason, vol. I: Theory of practical ensembles*, Verso Books, London – New York 1991
- 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
- 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 humanizmie*, przeł. A. Żychliński, „Przegląd kulturoznawczy”, 2008
- Sontag Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Dell, New York 1966
- Sontag Susan, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979 nr 9
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
- Squier Susan, *Liminal Lives. Imagining the Humane at the Frontiers of Biomedicine*, London, Durham: Duke University Press, 2004
- Stanisław Dróżdz, *i (fragmenty)*, Galeria Arsenał i Sektor I, Katowice-Białystok 2006
- Stanisław Dróżdz, *Poezja konkretna*, Galeria Foksal, Warszawa 1997
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, (red.) A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 197
- Sutra Lankavatara. Osobiste Urzeczywistnienie Szlachetnej Mądrości*, przeł. Z. Becker, Wydawnictwo Instytut Marpy, Szczecin 2004
- Suzuki Daisetz Teitaro, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992
- Suzuki Shunryu, *Nie zawsze tak*, przeł. M. Motak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003
- 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

Sylvester David, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson Ltd, London 1973

Sztuka kobiet, (red.) J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000

Szymczyk Adam, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, w: *Magazyn Sztuki*, nr 6/7, 1995

Św. Tomasz z Akwinu, *Summa contra gentiles*, przeł. Z. Włodek, W. Zega, Wydawnictwo W drodze, Poznań, 2007

Šliogeris Arvydas, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, przeł. B. i A. Kaleda, „Czas Kultury”, 1998, nr 2

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

Świeżawski Stefan, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000

Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007

Taylor Brandon, *Contemporary Art: Art Since 1970*, Prentice Hall, London 2005

Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego, kat. wyst., (red.) J. Piętkos, M. Jurkiewicz, Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa 2006

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

The Art of Tracey Emin, (ed.) M. Merck, Ch. Townsend, London 2000

The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Penguin Books, London 1991

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 Woydyło, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998

Tolle Eckhart, *Potega terażniejszości*, przeł. M. Kłobukowski, Wydawnictwo A, Kraków 2003

Tomasz Ciecierski, *Pakt z malarstwem*, Bunkier Sztuki, Kraków 2003

Trungpa Czogiam, *Wolność od duchowego materializmu*, przeł. K. Bazarnik, Wydawnictwo Mudra, Kraków 2000

Truszkowski Jerzy, *Hard Core Performance*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 10 (66)

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

Trzecia kultura, (red.) J. Brockman, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1996

Turkle Sherry, *Life on the Sreen: Identity in the Age od Internet*, Simon and Schuster, New York 1995

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

Tenzin Wangyal Rinpoche, *Cuda naturalnego umysłu*, przeł. J. Grabiak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002

The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture, Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Seattle, Washington 1983

Tyler Stephen, *Ethnography, Intertextuality, and the End of Description*, „American Journal of Semiotics” 1984, no. 3-4

Tyler Stephen, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World (Rhetoric of Human Sciences)*, University of Wisconsin Press, Madison 1987

Unger Rhoda, *Toward a Redefinition of Sex and Gender*, „American Psychologist” 1979, no. 34

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

Wilber Ken, *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, przeł. H. Smagacz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2000

Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000

Witkowska Ewa, *Cyberfeminizm – wirus w starym systemie*, „Zeszyty Artystyczne” nr 11, 2003

Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, Przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2005

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa 2004

Wittig Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston 1992

Wojciech Łazarczyk, (kat. wyst.), Alexandre de Folin Gallery, New York 1999

Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne, red. Lena Magnone, Anna Mach, Difin, Warszawa 2009

Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004

Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992

Yves Klein, (kat. wyst.) Stedelijk Museum, Amsterdam 1966

Zmierch estetyki? Rzekomy czy autentyczny, pod red. S. Morawskiego, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987

Zofia Kulik, *Autoportrety i ogród*, Galeria Le Guern, Warszawa 2004

Zohar Danah, Marshall Ian, *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000

Zuzanna Janin, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 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

Résumé

Konfrontacje i negocjacje. Strategie 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 Zewnątrz, 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. Wylaniająca 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 w 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 Zewnątrz, wydają się być atrakcyjne poznawczo i estetycznie.

Confrontations and negotiations. Strategies of identity in contemporary artistic practices 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.