

RETORYKA  
PRAWDY  
UWIDOCZNIONEJ:  
SZTUKA  
PERFORMANSU

---

Ewa  
Bobrowska

Należy uznać, że sztuka nigdy nie pojawia się inaczej niż z napięcia pomiędzy dwiema koncepcjami sztuki: jedna z nich bliska jest technice, druga wzniosłości; samo zaś napięcie pozostaje nieskonceptualizowane<sup>1</sup> – konstatuje Jean-Luc Nancy w studium *The Muses*. W tym samym tomie Nancy przywołuje inną definicję sztuki, zaczerpniętą z *Addendum* Heideggera (publ. 1956) do *O źródle dzieła sztuki*, w którym filozof ten określa sztukę jako nienależącą do terytorium osiągnięć kultury czy przejawów ducha; przynależy ona za to – jego zdaniem – *do sfery ujawniania przywłaszczania, poprzez które sens Bycia może być definiowany*<sup>2</sup>. Proces ten odbywa się poprzez unaocznianie, stawianie w świetle prześwitu, wydobywanie ku oczywistości i jawności, otwarcie poprzez nagłe i niespodziewane wydarzenie (*Ereignis*) bycia, otwarcie ku dyskursywności i performatywności. Początek sztuki wiąże się więc ze źródłowym napięciem, nagłym rozerwaniem, które znajduje kontynuację między innymi, według Nancy’ego, w samo-przewyciężaniu się sztuki. W nawiązaniu do estetyki Hegła rozważa on to napięcie w świetle dialektyki jedności, unifikacji sztuki i jej rozciągniętego w czasie rozpadu ku wielości form, odpowiadających różnicy pomiędzy zmysłami. Elementem istotnym dla esencji sztuki pozostaje także pewien moment zewnętrżności. W estetyce Kantowskiej, jak zauważa Nancy, *coś z „wzniosłości” umyka wielości sztuk, omija ją, „lekceważy” i rozmywa, lub, co więcej, „przekracza sztukę jako taką*<sup>3</sup>.

Owo wzniosłe rozmycie i lekceważenie rozgraniczenia pomiędzy ciasnymi dyscyplinami sztuki doszło do głosu w szczególności dzięki sztuce performansu. Wzniosłość w sztuce tym samym wiązała się z ryzykiem. Ryzykiem, które artysta musiał podjąć względem określenia się jako artysta, ryzykiem przekraczania granic pomiędzy sztukami, ryzykiem odrzucenia historycznego bagażu sztuki, narażenia się na utratę odbiorcy, adresata swoich działań i komunikatywności przekazu, a wreszcie – ryzykiem lekceważenia rozróżnienia pomiędzy sztuką jako taką a samym życiem. Pewne pozytywnie pojęte lekceważenie, „lekce sobie ważenie” owych granic, ciężaru tradycji, oczekiwań i przyzwyczajęń odbiorcy, nierzadko własnego ciała i jego nawyków, wiązało się nieodłącznie ze sztuką performansu. Sztuka ta to dziedzina ponad dziedzinami, celowo oscylująca na granicy powagi i pogardy, i z tego powodu pokrewna postawie życiowej greckich cyników, a w szczególności Diogenesa.

Odpowiedzią na wyzwanie musiała być odwaga zmierzenia się z paradoksem i ryzykiem publicznego ośmieszenia – ponieważ istotnym czynnikiem zarówno działań performatywnych artystów, jak i stylu życia cyników był ich otwarty, jawny, ponadprywatny charakter. W ten sposób lekceważenie, wiążące się nierozłącznie z odwagą, prowadziło do innego słowa-klucza: obnażenia; obnażenia bezsensowności przywiązania do pracochłonnych praktyk zarówno codzienności, myślenia, jak i sztuki, które poprzez nią okazują się bezcelowymi formami zwyczajowości, okrywającymi pustkę oraz obnażenia się psychicznego, uczuciowego, jak i nierzadko fizycznego, samego twórcy czy filozofa. Nagie ciało artysty czy myśliciela (mam na myśli utrwalone i przekazane przez tradycję przekonania o prowokacyjnym i obscenicznym zachowaniu Diogenesa) było jednoznacznym dowodem jego szczerości, odwagi, zaangażowania i cynizmu zarazem. Nagość to dążenie do prawdy, ale i do pewnej niewinności; wyraz tęsknoty za niewinnością dziecka czy może utraconym rajem

(w którym nie odkryto jeszcze wstydlivosti nagiego ciała), które to dążenie przenika działania performerów. Figura igrającego (grającego) dziecka Heraklita okazuje się łączyć działania zarówno artystów dwudziestego wieku, takich jak np. Marina Abramović, jak też starożytnych cyników. W ten sposób, paradoksalnie, nagość ciała, tym razem nie modela lecz samego artysty, stała się na powrót, podobnie jak w starożytnej Grecji, znakiem sztuki oraz mądrości. Nagość oznaczała też brak przywiązania do jakiegokolwiek celowości działań, które mogłyby przynieść wymierne rezultaty w postaci skończonego dzieła sztuki jako przedmiotu.

Nagości w sztuce – jej zastanawiającej roli – poświęcone są również rozważania Jacquesa Derridy w słynnym dziele *Prawda w malarstwie*. Dlaczego posągi są nagie? Czy otaczając je uczoną teorią estetyczną oddziałujemy na same dzieła, dokonujemy ich transformacji? Zarówno ubranie, jak i koncepcyjna formuła, którą otaczamy dzieło, jest według Kanta i Derridy *parergonem*, materią obcą, wtórną, choć zależną od oryginału. W materii tej odbija się kształt dzieła. Oryginał jednak – nagie dzieło, nagie ciało – musi pozostać nienaruszone, niezależne. Dyskurs filozoficzny musi znaleźć różnicę między *ergonem* a *parergonem* i zdecydowanie odrzucić, zlekceważyć *parergon* na korzyść *ergonu*. Jednak to rozróżnienie nie jest aż tak oczywiste, czego przykładem są piękne ciała *parergonu* zapełniającego sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej. O nagiej rzeczy u Kanta pisze Derrida w następujących słowach: „*Naga*” (bloss) oznacza jednakże obnażenie (Entblössung) z charakteru przydatności (Dienlichkeit) i bycia sporządzaną. [...] *Bycie rzeczą polega wówczas na tym, co jeszcze pozostaje* (was noch übrigbleibt). *Wszelako ta pozostałość (Rest) nie jest jakoś szczególnie* (eigens) *określona*<sup>4</sup>.

Obnażanie się ma też przede wszystkim wymiar mentalny i psychologiczny. Performer wierzy, że jego zachowanie jest bliższe prawdzie bycia niż samo życie. Performans jest prześwitem i momentem

prawdy, wydobywaniem ku oczywistości i jawności tego, co poprzez zanurzenie w nurcie życia mogłoby zostać pominięte i zawoalowane. Struktury języka czy teoretycznego myślenia były również odczuwane jako zbyt sztywne i ograniczające, dlatego należało obnażyć ich sztuczność i niższość względem czystego działania. Günter Brus, akcjonista wiedeński, autor niezwykle szokujących performansów, przepełnionych nagością i udręczeniem ciała, które miały także aspekt nie tylko estetyczny, ale też polityczny i społeczny, deklaruje: *Działanie toczy się w dużej części poza językiem jako takim – przynajmniej poza zwykłym użyciem języka. Opisy, tłumaczenia, teorie, etc. są jak marne kule kaleki. Działanie obraca się przeciwko terrorowi psychologii*<sup>5</sup>.

W innym zaś miejscu w następujący sposób opisuje rolę cielesności: *Moje ciało jest intencją, moje ciało jest wydarzeniem, moje ciało jest rezultatem. Podczas performansu zachowuję się jak przedczłowiek. Uważam, że sztuka jest zawsze deklaracją, która przeczy samozadowoleniu świata. Skandal jest szczerością, kiedy nie jest zaplanowany. Szczerość jest skandalem, kiedy mądry świat oficjalnie obraca się przeciwko niemu*<sup>6</sup>.

Szczerość, aby udowodnić i poświadczyć swoją prawdomówność, musi uciec się do form pozakulturowych, prymitywnych i brutalnych, jeśli to właśnie ma na myśli Günter Brus używając określenia „przedczłowiek”, nawiązującego do Nietzscheańskiej koncepcji nadczłowieka. Przedczłowiek jest również bliski Foucaultowskiej koncepcji paretzasty z tomu *Fearless Speech*. Paretzasta to ktoś, kto mówi otwarcie wszystko, co myśli, bez uciekania się do zatajeń, niedomówień czy zbędnej retoryki. Mówi to od siebie, zgodnie z własnym przekonaniem, w sposób przekonujący i jasny. Niezbitym dowodem tego, że mamy do czynienia z paretzastą, a nie oszustem, jest odwaga, z jaką występuje. Jak zaznacza Foucault, rozpoznanie i przyznanie statusu paretzasty było niezwykle istotne w kulturze greckiej i rzymskiej, co znalazło odzwierciedlenie w pismach Plutarcha, Galena i innych myślicieli<sup>7</sup>. Praktykowanie paretzji wiązało się i wiąże nierozłącznie z narażeniem

się na pewne ryzyko, co w przypadku performerów oznacza ryzyko niezrozumienia, kompromitacji lub narażenia się na śmieszność. Parezja jest pełną krytycyzmu grą podejmowaną z rozmówcą lub widzem, w której taktyką jest działanie przez zaskoczenie i ośmieszenie – zarówno publiczności, jak i samego grającego. Skandal jest szczerością, kiedy nie jest zaplanowany, jak twierdził Günter Brus.

Sztuka jako skandal, sztuka jako szczerość jest koncepcją zgodną z cynicką koncepcją życia oddanego prawdzie, prowokacji, wolności od obowiązujących norm obyczajowych i moralnych. Podejmowanie ofensywnej formy dialogu, wymieniane przez Foucaulta jako jedna z form cynickiej parezji, było odpowiednikiem strategii zachowań performerskich, w szczególności związanych z akcjonistami wiedeńskimi, którzy, podobnie jak cynicy, nauczali krytycznego stosunku względem instytucji publicznych, prawa, zwyczajów, kultury i polityki. Interesującą konkluzją Foucaultowskiej analizy dialogu między Aleksandrem Wielkim a Diogenesem jest diagnoza konieczności internalizacji parezjastycznego pojedynku; powinien on zostać powtórzony w formie uwewnętrznionej autorefleksji w umyśle dyskutanta (widza) parezjasty. Podobnie celem artystycznych interwencji w codzienność czasu, określanych mianem performansu, jest, lub może być, uświadomienie wszechobecności twórczego potencjału. *Każdy może być artystą. Każdy powinien. Każdy będzie, jako że wyspecjalizowana, ukierunkowana konkretnie praca jest przejmowana przez maszyny. Każdy i tak już jest*<sup>8</sup>, jak konstatuje artysta performansu Robert Filliou. *Pogłaszcz stół. Połam krzesło. Weź kubek z szafki. Spójrz w mikroskop. Napisz jedno słowo na maszynie do pisania. Odkrój kawałek chleba. Weź do ręki jabłko. Zadzwoń do przyjaciela. Wypij się łyk wody. I popatrz przez dłuższy czas przez otwarte okno prosto w noc*<sup>9</sup>, radzi w swoich *Dziesięciu lekcjach* czeski artysta performansu Milan Knížák.

Podobnie jak koncepcja działań artysty jako profesji wyodrębnionej, autonomicznej, wyróżnionej została w tym ruchu zakwestionowana,

tak i autonomiczne miejsce i pojęcie sztuki uległo znacznemu poszerzeniu, aż do momentu podważenia celowości istnienia sztuki jako takiej poprzez zakwestionowanie granicy pomiędzy sztuką a życiem. Innymi słowy, istotą i materiałem działań artystów stało się samo działanie i życie jako takie. Gdzie więc należy szukać istoty sztuki?

Heidegger, zauważając, że pierwiastek rzeczowy jest nieodzowny w dziele, twierdzi jednocześnie, że [...] *dzieło sztuki, wykraczając poza pierwiastek rzeczowy, jest jeszcze czymś innym. [...] To tkwiące w nim Inne jest dziełem sztuki. Dzieło sztuki stanowi wytworzoną rzecz, lecz wyraża jeszcze coś innego ponad to, czym jest naga rzecz – „allo agoreyei”<sup>10</sup>. Modus/tryb inności otwiera tym samym przejście ku nowym, przyszłym, jeszcze nieznanym formom sztuki. Pierwiastek rzeczowy w dziele sztuki stanowi zaś materia, jak konstatuje Heidegger, którą formuje artysta, i z której owo dzieło się składa. W przypadku performansu ową materią dzieła byłoby więc samo bycie, które artysta poddaje twórczym modyfikacjom. W innym miejscu Heidegger zauważa, że dzieło sztuki przeobraża bycie<sup>11</sup>. W dziele sztuki byt wkracza w nieskrytość swego bycia, co Heidegger określa jako wydarzanie się prawdy. Innymi słowy, w dziele sztuki *następuje odkrycie bytu w tym, czym jest i jaki jest*<sup>12</sup>. Wydaje się, że pewien aspekt owej pierwotnej prostoty samo-ekspozycji bytu ujawnia się w działaniach Mariny Abramović i Ulaya. Opisują oni swoje działania w następujący sposób: *Wszystkie nasze twierdzenia posiadają pewien aspekt natury fizycznej, są bardzo proste, nigdy nie tłumaczą niczego, nie są teoretyczne, są twierdzeniami wówczas, kiedy mogę powiedzieć, że idę do ściany, dotykam ściany, uderzam ścianę moim ciałem, to moja część. Część Ulaya to biec do ściany, dotknąć jej, uderzyć w nią...*<sup>13</sup>*

Heidegger podkreśla również nierozłączne przenikanie się sztuki i poezji. Jak pisze, *z poetyzującej istoty sztuki wynika to, że pośród bytu rozwiera się odkryte miejsce, w którego otwartości wszystko jest inne niż zwykle*<sup>14</sup>. Sztuka performansu jest właśnie metodą dialektyki

zbliżania się i dystansowania względem codzienności, jak również metodą tradycyjnego ujmowania dzieła sztuki jako estetycznego produktu, dominującego od czasów renesansu. Stąd diagnozować można nieoczekiwane zbliżenie materii sztuki do materii języka poprzez twierdzenie, że sztuka nie jest gotowym obiektem, a jest procesem, stawaniem się; posiada aspekt czasowości i nieprzewidywalności oraz, podobnie jak język i poezja, oparta jest na nieprzewidywalności ruchów i skojarzeń. Co więcej, Heidegger podkreśla wymiar zaistnienia wydarzenia; wydarzania się prawdy w dziele. Akcentuje też wyraźnie wagę procesu tworzenia – jak pisze: *bycie stworzonym dzieła można wyraźnie pojąć tylko z perspektywy procesu tworzenia. Tak więc pod presją rzeczy (Sache) musimy przystać na to, by przyjrzeć się czynności artysty, aby napotkać źródło dzieła sztuki*<sup>15</sup>.

Z tej perspektywy istotę happeningu stanowiło przybliżanie się do źródła dzieła sztuki poprzez eksponowanie działań artysty, podobnie jak w słynnym performansie *18 Happenings in 6 Parts* w Reuben Gallery w Nowym Jorku, w którym publiczność i sposób odbioru stały się bardzo istotnymi elementami samego dzieła, widzowie otrzymali „instrukcje” względem własnej partycypacji w dziele. Krzesła były celowo ustawione pod różnymi kątami, aby widzowie mogli kontemplować różne aspekty i fazy dzieła jednocześnie. Aktywne uczestnictwo publiczności w dzianiu się dzieła było tu niezwykle ważnym, nowatorskim elementem. W dzianiu tym brali udział performerzy nadzy i ubrani w zimowe płaszcze, artysta zdmuchujący zapalone zapalniczki, malujący ścianę, podczas gdy oświetlenie zmieniało kolor na zielony, niebieski, biały, a pomalowana na biało dziewczyna przechodziła przez scenę, aby położyć się na czerwono-białej ławce koło starszego mężczyzny bawiącego się puszkami i następnie zawrócić. Tu publiczność zmieniała miejsca według numerów zapisanych na biletach. Tak kończyła się pierwsza część happeningu. Obserwacja samego dziania się, pozbawionego celu, jasnej metaforyki,



jednoznacznej fabuły, dramatycznej akcji odpowiadającej oczekiwaniom odbiorców, stawała się wyodrębnioną cząstką trwania i czasu, podobnie jak same działania. Nie kompozycja, harmonia, estetyczne doznania, lecz samo dzianie się, obserwacja działania, stanowiły esencję happeningu, zgodnie z tym, co twierdził Heidegger: *W ten sposób wyjaśnia się, co następuje: Jeśli będziemy nadal tak gorliwie pytać o pozostawanie dzieła w samym sobie, chybiemy zarazem jego rzeczywistości, dopóki nie zgodzimy się traktować dzieła jako czegoś działyanego. Traktowanie go w ten sposób narzuca się wręcz, gdyż w słowie „dzieło” słyszymy „coś działyanego”<sup>16</sup>.*

Sztuka więc może i powinna przenikać ludzkie działania i codzienną egzystencję. Należy przyrzeć się na nowo i odkryć dla sztuki nieznane rejony własnej egzystencji, takie jak – zgodnie z propozycją Allana Kaprowa – np. mycie zębów. Wspomniany Kaprow pyta: *Dlaczego artysta nie miałby zaplanować happeningu trwającego na przestrzeni kilku dni, miesięcy czy lat, przenikając do wewnątrz i na zewnątrz prywatnego życia performerów? Nie ma w tym nic ezoterycznego, a może to posiadać istotną zaletę uwypuklenia rzeczy i czynności, które wykonuje się bezwiednie – jak mycie zębów<sup>17</sup>.*

Heidegger przytacza twierdzenie Albrechta Dürera: [...] *naprawdę sztuka tkwi w naturze, kto ją potrafi wydrzeć, ten ją ma<sup>18</sup>*. Czy wydzieranie sztuki naturze nie może odbywać się poprzez działania performatywne, a nie jedynie poprzez *rysowanie (reißen) rysikiem (Reißfeder) planu (Riß) na kreślarskiej desce (Reißbrett)?<sup>19</sup>* Być może plan mógłby być zarysowany na efemerycznej materii czasu. Czytając dalej Kaprowa odnajdujemy rozważania na temat zarysowywania lub samo-zarysowywania się planu happeningu: *Zupełnie nieprzewidywalny plan zdarzeń mógłby wynikać nie tylko w ciągu przygotowań, ale i właściwego performansu w związku z pomijaniem roli smaku i gustu i poleganiem jedynie na przypadkowych operacjach, symultanicznie przedstawianych momentach lub całkowicie niczym<sup>20</sup>.*

Owa pustka – nic – mogła mieć znaczenie kluczowe dla performansu. Odnaleźć je można zarówno w performansach Johna Cage'a, w skoku w nicość Ivesa Kleina, zabawach z absurdem Kaprowa, jak i bezruchu Burdena. Analiza zamierania i samookaleczenia się Chrisa Burdena wymaga jednak osobnego instrumentarium krytycznego. Dostrzegalny nacisk położony jest w jego działaniach na uwypuklenie ponadczasowej istoty doświadczenia, nieomal mistycznego stanu operowania w pustce samozatrącenia i samoumęczenia, oderwania się od bezpośredniości przyczyny, skutku, znaczenia. Burden szuka, być może, czystego aktu percepcji wewnętrznej, chwilowego uchwycenia ulotnej wieczności, oderwanej od barw doznań, ruchu, przyzwyczajęń, inteligencji, wydarzeń, rzeczywistości, wreszcie – nieodzowności formy i piękna w sztuce. W ramach swej pracy dyplomowej obronionej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine Chris Burden spędził pięć dni (od 26 kwietnia do 30 kwietnia 1971) zamknięty w szafce (schowku) na tymże uniwersytecie, tak przynajmniej deklaruje. Opis tego wydarzenia pozostaje chłodny i precyzyjny, pozbawiony zbędnych dookreśleń czy dywagacji. Jak deklaruje w swoim *Untitled Statement*, opublikowanym w „Arts 49” nr 7 z marca 1975:

*Byłem zamknięty w szafce numer 5 przez pięć kolejnych dni i nie opuszczałem owej szafki przez cały ten czas. Szafka miała wymiary dwóch stóp wysokości, dwóch stóp szerokości i trzech stóp głębokości. Zaprzestałem jedzenia na kilka dni przed zamknięciem. Szafka nade mną zawierała pięć galonów butelkowanej wody; a w szafce pode mną umieszczona była pusta butla pięciogalonowa. [...] o 10.30 w nocy drzwi były zamykane i nikt nie mógł już wchodzić do budynku. Był to najbardziej przerażający czas. Wyobrażałem sobie, że mogę zawsze wyważyć drzwi kopnięciem. Przez niektóre noce moja żona spała na zewnątrz na podłodze, w razie gdybym naprawdę stracił panowanie nad sobą lub stało się coś podobnego. Było to naprawdę dziwne. Jednej nocy przechodzący dozorca nie mógł się nadziwić co ona tam robi. [...] Myślę, że częścią tego*

[...] jest powtarzanie sobie, że musisz po prostu czekać, ponieważ czas się zatroszczy o to, to nieuniknione, i że ten moment nie jest bardziej przerażający niż te, które już minęły. Pierwsza część akcji jest zawsze najtrudniejsza. W momencie, gdy dochodzę do połowy, jestem już w domu i jestem już pewien, że dam radę przetrwać drugą połowę. Początek jest szokujący. Wtedy przychodzą wszelkiego rodzaju wątpliwości, ale gdy się już w to zagłębię i jestem w połowie drogi, to dalej jest już łatwo<sup>21</sup>.

Potrzebę tego rodzaju ekstremalnych przeżyć można tłumaczyć reakcją na nadmiar wrażeń i komfortu oferowanego nam przez współczesny świat. Jest to osobliwa, nowoczesna forma ascetyzmu, zmierzenia się z upływem czasu i czasowym wymiarem egzystencji oraz ograniczeniami własnego ciała i psychiki. Patrząc z innego punktu widzenia jest to, być może, powrót do sytuacji bezpiecznego i wyobcowanego zarazem zamknięcia w łonie matki. Odizolowanie, ciemność pozwala, być może, na odkrycie i widzenie bytu jako nieskrytego. Ukrywanie się, ucieczka, paradoksalnie prowadzą ku prawdziwości, wydobywaniu bytu z jego skrytości. Dialektyka skrywania się i nieskrytości bycia przenika działanie Burdena od podstaw, kierując być może ku początkom formowania się religii i społeczności; przedstawiając nieskończone wariacje mitu o bohaterze, który ociera się o doświadczenia krańcowe w samotnym podążaniu przez współczesną krainę śmierci. Z drugiej strony – tworzy żywą ofiarę samomęczeństwa na ołtarzu sztuki dwudziestego wieku. Według teologii średniowiecza będzie to rzeczywistość czyśćca, zamknięcia w oczekiwaniu na finalne oczyszczenie i przemianę, odizolowanie od Absolutu, uwięzienie w jednokierunkowym ruchu czasu, statycznej przejściowości i szaleństwie pokuty.

Performansy Burdena zawierały w sobie pewien niezaprzeczalny, jak się wydaje, pierwiastek religijny, widoczny szczególnie w działaniach takich jak przybicie gwoździami rąk artysty do dachu samochodu – Volkswagena „Garbusa” (*Transfixed*, Venice, Kalifornia, 1974)

czy akcji *Doorway to Heaven* (1973) graniczącej z samobójstwem przez porażenie prądem z dwóch drutów pod napięciem, które Burden celowo zbliżył do swojej klatki piersiowej. Elementy sztuki rytualnej pojawiały się w Kalifornii między innymi również w działaniach artysty o indiańskim pochodzeniu – Jamesa Luny. Czerpie on z indiańskich praktyk i ceremonii, które okazują się niezwykle wyczerpujące fizycznie i mentalnie dla biorących w nich udział. Wymagają czynnego zaangażowania, w tym cierpliwego znoszenia cierpienia i bólu, a także obecności i udziału publiczności.

Przeżycia graniczne – bojaźń, lęk – o pokonywaniu których pisze Burden w swoich notach artystycznych, mogły również udzielać się widzom. W swoich wypowiedziach Burden jednoznacznie odcina się od zarzutów chęci zdobycia popularności i pomija aspekt widowiskowości własnych autodestrukcyjnych działań, dopuszczając, czy nawet zakładając, bardzo małą liczbę oglądających. Pewien rys antypopulistyczny i antyinstytucjonalny jego prac widać wyraźnie w instalacji *Samson* (1985), składającej się z taranu podłączonego do silnika, którego działanie wywoływane było przez każdorazowe przejście widza. Potencjalnie rezultatem dużej liczby takich przejść, a więc znaczącej liczby odwiedzających, mogła być destrukcja całego budynku i galerii.

Efekt zagrożenia, wystawiania na próbę losu, przypadku i własnego szczęścia stawał się tym razem udziałem i przeżyciem widza. Jednocześnie, w oczywisty sposób, instalacja była dosłowną wizualizacją tezy o konieczności uwolnienia sztuki z okowów galeryjnego obiegu, więzienia tradycji i tradycyjnej percepcji dzieła sztuki, pojmowania sztuki jako instytucji, która obejmuje narosłe na niej pasożytniczo role galerzysty, kuratora, krytyka, historyka, publiczności. W tym wypadku dzieło Burdena ocierałoby się o tezy rewolucyjne (wizję sztuki jako rewolucji) konieczności natychmiastowego wyburzenia gmachu uprzedzeń i porzucenia dotychczasowego stereotypowego myślenia o sztuce poprzez

podjęcie radykalnych, nowatorskich działań, których istota tkwi w pierwiastku śmierci. Rozwiązanie, które proponuje Burden, opiera się na negacji wydobywającej na jaw rdzeń egzystencji: lęk i trwogę; na zanegowaniu śmierci i czasu, jednego poprzez drugie. Szaleństwo jego sztuki ociera się w ten sposób o doznanie wzniosłości.

Późniejsze dzieło Burdena *Beam Drop Inhotim* (2008), instalacja w centrum sztuki współczesnej i parku botanicznym w Brazylii jest zabawą z siłą ciężenia, prawami natury i powagą profesji konstruktora. Niczym dziecko bawiące się upuszczaniem foremek do piaskownicy i obserwujące tworzone przez siebie konstelacje, artysta nadzorował upuszczanie z wysokości 45 metrów stu metalowych pionowych żerdzi do wypełnionego cementem trzymetrowego dołu. Powstała w ten sposób rzeźba przypomina zatrważający metalowy las, drzewa ogołoczone z liści żywiołem ognia lub wiatru. Zatrzymany i utrwalony w ten sposób dynamizm ogromu żelaznych form napawa nieartykułowaną grozą i zwielokrotnia u obserwatora uczucie małości i kruchości ludzkiej formy istnienia.

Na retrospektywnej wystawie Burdena w New Museum w Nowym Yorku, zatytułowanej odpowiednio *Extreme Measures*, oprócz fascynacji artysty prężnością i siłą maszynierii, konstrukcjami z metalu i betonu, można było dostrzec również między innymi grozę pojętą od jej drugiej strony – małości graniczącej ze śmiesznością – grozę zminiaturyzowaną – ławicę 625 tekturowych modeli łodzi, zatytułowaną *Wszystkie łodzie podwodne Stanów Zjednoczonych* (1987); dzieło współgrające z podwieszoną tuż nad wejściem do muzeum bryłą *Statku widmo*, nawiązującą do akcji ratunkowej towarzyszącej przejściu huraganu. Estetyka Burdena jest estetyką szoku i prowokacji, estetyką, której piękno polega na tym, co Kant określał jako rozkosz negatywną<sup>22</sup>. Poszerza ona naszą wyobraźnię, doprowadza do skrajności oporu nasze zmysły i poczucie bezpieczeństwa, wprowadza w stan pewnego stracącego i euforycznego samozadowolenia, tworząc przestawienia

takich wypadków, w jakich umysł może odczuć własną wzniosłość swego powołania i [swą wyższość] nawet nad przyrodą<sup>23</sup>. Doznania wzniosłe implikują pewną przemoc, konfrontację z nieskończonością, która dla naszych zmysłów jest „bezdenną przepaścią”<sup>24</sup>; nieustanną fluktuację postępu ciekawości i woli oraz regresu strachu, prowadzącą do finalnej kulminacji w odczuciu wzniosłości. Sztuka Burdena jest nieustanną walką z własną naturą człowieka, tropieniem i wymierzaniem jej ograniczeń. Jak konstatuje Kant:

[...] znaleźliśmy wprawdzie nasze własne ograniczenie, znajdując jednak równocześnie w naszej władzy rozumowej inny, nie zmysłowy miernik, który nawet ową nieskończoność ma pod sobą jako jednostkę [miary] i w porównaniu z którym wszystko w przyrodzie jest małe, stwierdzając tym samym, że nasz umysł ma przewagę nad przyrodą nawet w jej niezmierzoneści. Tak samo [i teraz] niemożność odparcia potęgi przyrody daje nam, rozważanym jako istoty naturalne, odczuć wprawdzie naszą niemoc fizyczną, ale zarazem też odkrywa w nas władzę sądzenia o sobie, jako o niezależnych od przyrody, oraz to, że mamy przewagę nad przyrodą<sup>25</sup>.

Wracając do performansów Burdena, wyrastających z ducha buntu przeciwko samozamknięciu w błędnym kole własnych ograniczeń, należy zauważyć pewną potencjalną puryfikującą i uwznioślającą rolę samozadanego w niej cierpienia. Jeśli doszukiwać się można biologicznych analogii między przyrodą a ciałem, o dążeniu do osiągnięcia przewagi nad nim, można mówić w przypadku np. przeżycia samodzielnie przez artystę zaplanowanego postrzelenia własnego ciała (*Shoot* 1971). Po pokonaniu niemocy fizycznej i bólu, Burdenowi, być może, udało się osiągnąć pewną niezależność od praw przyrody oraz własnego ciała, które całkowicie podporządkował własnemu umysłowi i woli.

Tragizm i ascetyzm zarazem, pogrążanie się w głąb mroku swego jestestwa pod wpływem odśrodkowej siły lęku przed prawdą o sobie i samounicestwieniem, stanowią o sile wyrazu wspomnianego

już przeze mnie wczesnego performansu Chrisa Burdena – *5 Days Locker Piece* – pięciodniowego samozamknięcia w szafce na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine. Jest to performatywne unaocznienie tezy Samuela Becketta z jego szkicu na temat Prousta, głoszącej że *Sztuka to apoteoza samotności*<sup>26</sup>. Co działo się pod pancierzem *lockera* – pozostanie tajemnicą artysty. Można jedynie domyślać się wzmożonego pobudzenia, przepłatającego się z poczuciem bólu istnienia fizycznego i psychicznego oraz odczuć trwogi i cierpienia konającego (w związku z oczywistymi asocjacjami z pobytem w trumnie). Także wyostrzonej percepcji monotonii wpływającego czasu i udręk głodu, klaustrofobii, odosobnienia i zniewolenia. Czy chodzi tu o próbę wyzbycia się dyspozycji cierpienia, które w całości ma pozostać odbite w sztuce, niczym na chuście Weroniki, czy raczej o skierowany do wewnątrz, ascetyczny rozwój ducha odrywającego się od marności zjawiskowej rzeczywistości?

Peter Sloterdijk, rozważając topografię myślenia i wagę praktyk kształcenia i samo-doskonalenia na drodze ku poszukiwaniu mądrości, wspomina o długich momentach, podczas których Sokrates miał pozostawać niedostępny dla świata, będąc pogrążonym w kontemplacji i rozmyślaniach. Tego rodzaju paraliże mogły trwać nawet dwadzieścia cztery godziny, kiedy „zamrożony” w pozycji stojącej filozof oddawał się rozmyśleniom.

Innym przykładem dążenia do odcięcia się od nadmiaru impulsów i rozproszeń była koncepcja fenomenologii Husserla. W liście Husserla, przywoływanym przez Sloterdijka, mowa jest o czystej percepcji estetycznej, czystym spojrzeniu, kontemplacyjnej analizie i abstrakcji osiąganey poprzez dążenie do tego, co źródłowe, braniu w nawias tezy naturalnego nastawienia. Oderwanie się i odizolowanie od przekonania o realności świata na korzyść kontemplacji własnej świadomości stało się warunkiem prawdziwości myślenia i patrzenia. Sztuka, według tej linii myślenia, będzie podobnie dążyła do

skrajnej redukcji i abstrakcji. W takich przypadkach mogłaby więc, być może, oznaczać zamknięcie się artysty „w szafce” swej jaźni, co jest wymownym i swoiście adekwatnym obrazem przeprowadzenia redukcji fenomenologicznej w celu uzyskania czystej estetycznej percepcji. W tym świetle nieprzypadkowy wydaje się fakt, że *locker* wybrany przez Burdena znajdował się na terenie uniwersytetu, a więc w miejscu czynnego praktykowania myślenia abstrakcyjnego.

Wielogodzinne zamknięcie w ciasnym schowku – autopraktyka będąca przerażającym dziełem Burdena – pozostaje wreszcie przenikliwą metaforą ludzkiej egzystencji, skazania na samego siebie, swoje ciało i umysł, swój własny los, czas i miejsce, społeczne porządkowania i historyczne koleiny. Ani brutalna rzeczywistość bycia, ciężąca jak nieforemne brzemień nad ludzkim życiem – jak pisze Levinas – ani wewnętrzne walki między Ja i nie-Ja nie rozbijają wewnętrznej jedności podmiotu i nie udaremniają jednak możliwości nadejścia momentu jedności i spokoju. Levinas, akcentując konieczność postawy heroizmu w przeciwstawieniu się światu, zapowiada niepokoje egzystencjalizmu, bliskie także działaniu performanskiemu Burdena. Figura zawierania, zamknięcia w więzieniu bycia, przeciwstawiana jest wewnętrznemu rozdarciu i ucieczce od cierpienia związanego z byciem, ucieczce Ja od samego siebie. Zasadniczy imperatyw świadomości człowieka każe mu dążyć do wydostania się na zewnątrz rzeczywistości: *Powołaniem jednostki jest rozewrzeć duszący ją uścisk rzeczywistości zewnętrznej, ale po to tylko, by zapewnić pełen rozkwit rzeczywistości własnej. Przed heroizmem jednostki otwiera się jedynie walka z przeszkodami, zwrócona ku temu, co obce*<sup>27</sup>, jak konstatuje Levinas. Jednocześnie tkwi w niej paradoks niemożności zaspokojenia potrzeby, której wymagania zawsze wykraczają poza to, co może być jej zaoferowane, stąd wszelkie formy samoudręczenia, potrzeby takie jak posty czy umartwienia (a więc również samouwięzienia), ujawniające wewnętrzny zew ucieczki. *Przybliżają nas one ku sytuacji*



będącej fundamentalnym wydarzeniem naszego bycia: potrzeby uciekania<sup>28</sup>, jak twierdzi Levinas. Atrybutem uciekania jest jego wyraźna bezcelowość i nieskończoność. Uciekanie to nie jest jedynie buntem przeciwko skostniałej, bezrefleksyjnej codzienności ani próbą wyrwania się z mechanizmów – przerażającego swą biologiczną strukturą – ciała.

Dialektyka absurdalnej, dramatycznej, aczkolwiek niezrozumiałej z punktu widzenia potocznego obserwatora potrzeby przekraczania ograniczeń własnego Ja, ucieczki od swojego istnienia i bycia – stąd nieustanne narażanie się na niebezpieczeństwa – przeciwstawiona materialnym, biologicznym, psychicznym i bytowym ograniczeniom takiej ucieczki, akcentującym jednakże konieczność samego działania, kształtuje motorykę prac Burdena. Prezentuje on wielorakie filozoficzne figury korzystając z własnych doświadczeń studenckich obcowania ze środowiskiem akademickim i być może dlatego właśnie przykuwa tak moją uwagę. Praktyka ta nadaje artystyczną formę negacji możliwości oferowanych przez rzeczywistość, przypomina Kierkegaardowski upadek w rozpacz i pierwszy symptom *choroby na śmierć*, która nadała smaku brzemieniu absurdu, nieodmiennie wyczuwalnemu w dalszej twórczości performerskiej Burdena. Torturą właściwą tej chorobie jest nieskończone zbliżanie się do śmierci i wieczna niemożliwość jej osiągnięcia. Samo-zamknięcie w klaustrofobicznym pomieszczeniu o wymiarach ciasno okalających ciało – metr wysokości, metr szerokości i dwa metry głębokości – jest figurą autystycznego schodzenia w głąb siebie i swojej cielesności, dotknięciem granicy ostateczności, gestem samoskazania się na zagładę. Nancy konstatuje, że w każdej chwili żywe ciało przechowuje w sobie podskórnie swe martwe ciało niczym mumię potencjalnej możliwości i pewności śmierci – żyjąc nosimy w sobie własne martwe ciała, którymi będziemy. Poprzez umęczenie własnego ciała Burden wydobywa różnicę między *ego* a ciałem, o której

mówił Kartezjusz; jego obcość i zewnętrżność stają się przedmiotem obiektywizacji. Burden próbował pogrzebać się za życia, aby odnaleźć tego zmarłego, którym jest żyjąc, parafrazując słowa Nancy'ego z tomu *Corpus*<sup>29</sup>. Podobny obraz bezterminowego zamknięcia pewnej cielesnej społeczności w świecie o ciasnych ograniczających ścianach (niczym insektów w zakręconym przykrywką słoju) pojawia się w opowiadaniu Samuela Becketta *Wyludniacz*, którego początkowe zdania chciałabym zacytować na zakończenie moich rozważań o ciele działającym i statycznym, wzniosłym i cierpiącym, drżącym i nagim, które przynależy istnieniu, ale próbuje lub nie – przekroczyć jego granice:

*Siedziba ciał, które błędzą, każde w poszukiwaniu swojego wyludniacza. Wystarczająco obszerna, aby szukać daremnie. Wystarczająco ciasna, by nie dało się zbiec. Wnętrze płaskiego walca, pięćdziesiąt metrów w obwodzie, szesnaście wysokości, dla harmonijnej proporcji. Światło. Przyćmione. Żółte. Wszzechobecne, jakby każdy z dwunastu milionów centymetrów kwadratowych całkowitej powierzchni promieniował osobno. Pulsujące jak oddech. Zamierające czasem, jakby oddech ustawał. Wtedy wszyscy kostnieją. Jakby nadchodził kres. Po kilku sekundach wszystko jednak odżywa. [...] Ciała, stykając się, szeleszczą jak zwiedłe liście. [...] Ciało na metr kwadratowy, czyli łącznie, zaokrąglając, ciało dwieście. Bliżsi lub dalsi krewni, zaprzyjaźnieni ze sobą w większym lub mniejszym stopniu, zasadniczo się nie znają. Tyle, że w ścisku i mroku niełatwo się rozpoznać. Ciała pod pewnym względem tworzą cztery rodzaje. Po pierwsze, są to te, które bez przerwy są w ruchu. Po drugie, te, które czasem przerywają krążenie. Po trzecie, te, które nigdy się nie ruszają z miejsca, chyba, że ktoś je przegna, wtedy na pierwszym wolnym, jakie im się nadarzy, znowu nieruchomięją. [...] Po czwarte wreszcie, te, które nie poszukują, czyli nie szukające<sup>30</sup>.*

SŁOWA KLUCZOWE: **PERFORMANS, PROWOKACJA, CIAŁO, SAMOUDRĘKA, WZNIOSŁOŚĆ**

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2019. Numer grantu: 0114/NPRH5/H12/82/2014.

## Bibliografia

- Abramović M. and Ulay, *Dialogue with Heidi Grundmann* (1978), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles–London 1996
- Beckett S., *Proust*, [w:] *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, t. 2, Warszawa 2017
- Brus G., *Notes on the Action: ZerreiSSprobe* (1971) [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Brus G., *Untitled Statments* (1965–79), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Burden C., *Untitled Statement* (1975), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przekł. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk 2003
- Filliou R., *GOOD-FOR-NOTHING-GOOD-AT-EVERYTHING*, [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Foucault M., *Fearless Speech*, Los Angeles 2001
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przekł. Lucyna Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia”, 1992, nr 5.
- Heidegger M., *Poetry, Language, Thought*, przekł. Albert Hofstadter, New York, 1971
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa 2004
- Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, przekł. Jerzy Gałęcki, Warszawa 2004
- Kaprow A., *Untitled Guidelines for Happenings*, [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Kniżák M., *Aktual Univerzity: Ten Lessons* (1967–68), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Levinas E., *O uciekaniu*, przekł. A. Czarnacka, Warszawa 2007
- Luna J., *Interview with Julia Barnes Mandle* (1993), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Nancy, J.-L., *Corpus*, przekł. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk 2002
- Nancy J.-L., *The Muses*, transl. Peggy Kamuf, Stanford, California 1994

- 1 J.-L. Nancy, *The Muses*, przekł. P. Kamuf, Stanford, California 1994, s. 4.
- 2 M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, przekł. A. Hofstadter, New York 1971, s. 86.
- 3 J.-L. Nancy, *The Muses*, dz. cyt., s. 8.
- 4 M. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 80.
- 5 G. Brus, *Notes on the Action: Zerreißprobe* (1971), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art*, red. K. Stiles and P. Selz, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 754. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 6 G. Brus, *Untitled Statments (1965–79)* [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...* dz. cyt., s. 755.
- 7 M. Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles 2001, s. 15.
- 8 R. Filliou, GOOD-FOR-NOTHING-GOOD-AT-EVERYTHING, [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...* dz. cyt., s. 732. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 9 M. Kniżák, *Aktual Univerzity: Ten Lessons* (1967–68), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...* dz. cyt., s. 745. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 10 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przekł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia”, 1992, nr 5, s. 11.
- 11 Tamże, s. 54.
- 12 Tamże, s. 25.
- 13 M. Abramović and Ulay, *Dialogue with Heidi Grundmann* (1978), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...*, dz. cyt., s. 758. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 14 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 53.
- 15 Tamże, s. 42–43.
- 16 Tamże, s. 42.
- 17 A. Kaprow, *Untitled Guidelines for Happenings*, [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...* dz. cyt., s. 711. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 18 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 52.
- 19 Tamże,
- 20 A. Kaprow, *Untitled Guidelines for Happening*, dz. cyt., s. 712.
- 21 C. Burden, *Untitled Statement* (1975) w: *Theories and Documents of Contemporary Art*, op. cit., s. 768–769. Cytat w moim tłumaczeniu – E.B.
- 22 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. Jerzy Gałęcki, Warszawa 2004, s. 132.
- 23 Tamże, s. 159.
- 24 Tamże, s. 164.
- 25 Tamże, s. 159.
- 26 S. Beckett, *Proust*, [w:] *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, t. 2, Warszawa 2017, s. 62.
- 27 E. Levinas, *O uciekaniu*, przekł. A. Czarnačka, Warszawa 2007, s. 7.
- 28 Tamże, s. 20.
- 29 J.-L. Nancy, *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s.17.
- 30 S. Beckett, *Wyludniacz*, [w:] *Utwory wybrane...*, t. 2., dz. cyt., s. 379.

Ewa Bobrowska

*The rhetoric of the truth made visible: the art of performance*

**This paper is focused on the phenomenon of the art of performance and happening, in particular by Allan Kaprow, as well as the forms of self-torture in the art of Chris Burden and Günter Brus. In their expression, performance is sincerity, the moment of truth, bringing out to light what, by the immersion in the stream of life, could remain undiscovered and veiled. The rhetoric of truth in this art is presented, *inter alia*, in the context of Heidegger's statements on the essence of art and the function of the process. Performance is a peculiar, modern form of aestheticism, challenging time and the temporary dimension of existence, the limitations of one's body and the psyche. In this way, the madness of this art comes close to the experience, which Kant describes as the sublime. The form of self-torture in this art discloses the need to escape from the suffering inflicted by being and the Self's escape from itself in the philosophy of Emmanuel Levinas.**

KEYWORDS:

**PERFORMANCE, PROVOCATION, BODY, SELF-TORTURE, THE SUBLIME**