

CZYM JEST CIAŁO

W *BODY ART*?

AGNIESZKA BANDURA

PYTANIE POSTAWIONE W TYTULE W OCZYWISTY SPOSÓB ZAWĘŻA INTERESUJĄCĄ MNIE PROBLEMATYKĘ. PO PIERWSZE, MOŻNA ODNIEŚĆ WRAŻENIE, IŻ ZAKŁADA SIĘ W NIM PRZEDMIOTOWOŚĆ CIAŁA I WYKLUCZA MOŻLIWOŚĆ CIAŁA-PODMIOTU (KIM JEST CIAŁO W BODY ART?). PO DRUGIE, ZE ZROZUMIAŁYCH WZGLĘDÓW W ARTYKULE TYM NIE WYCZERPIĘ WSZYSTKICH MODUSÓW CIAŁA I SPOSOBÓW FUNKCJONOWANIA CIELESNOŚCI W SZTUCE CIAŁA (CZYM MOŻE BYĆ CIAŁO W BODY ART?), CHOCIAŻBY Z TAK PROZAICZNEGO POWODU, JAKIM JEST BRAK WZGLĘDNIE POWSZECHNEJ TYPOLOGII BODY ART. ZAMIERZAM ZATEM OGRANICZYĆ ROZWAŻANIA DO TRZECH KWESTII: FUNKCJI POZNAWCZYCH (W TYM AUTOPRZEMIANOWYCH) CIAŁA, FIGURY CIAŁA JAKO POZYTYWNEJ SKOŃCZONOŚCI ORAZ MEDIACYJNEGO CHARAKTERU CIELESNOŚCI (CIAŁO JAKO MEDIUM KOMUNIKACJI) W BODY ART. WYDAJE SIĘ, ŻE WYJĄTKOWO POCZYNIŁY O TĘ ANALIZĘ I REFLEKSJE (NIE ODNOŚNĄCE SIĘ, CO PRAWDA, BEZPOŚREDNIO DO BODY ART) FILOZOFÓW: JEAN-FRANÇOIS LYOTARDA ORAZ JOHNA D. CAPUTO W ZAKRESIE DOŚWIADCZENIA I WRAŻLIWOŚCI ZMYSŁOWEJ.

Jak już wspomniałam, mimo badań prowadzonych nad sztukami ciała od kilkudziesięciu lat, ten szczególnie obszar sztuki współczesnej jak dotąd skutecznie wymyka się próbom systematyzacji¹. W porównaniu do innych praktyk sztuki współczesnej *body art* pozostaje wciąż *terra incognita*, czego dowodem jest brak powszechnej zgodności co do definicji sztuki ciała oraz jej zakresu. Najczęściej uznaje się, że *body art* stanowi odmianę czy element performansu – sztuki, w której ciało może stanowić zarówno materiał, instrument, jak i rezultat działania artystycznego (to jest dzieło sztuki). Większość performerów uważa jednak, że *body art* wymaga nowego podejścia do problemu ludzkiej cielesności i przyznania, iż człowiek to jedność duszy (umysłu) i ciała, że ludzkie ciało stanowi psychofizyczną całość – w związku z czym nie może być traktowane jako narzędzie czy przedmiot, wobec którego możemy się zdystansować.

Inna trudność związana jest z niemożliwością określenia, które ze sztuk tradycyjnych i współczesnych, wykorzystujących ciało czy operujących ciałem, zaliczyć do *body art*: od sztuk zdobienia ciała o podłożu religijnym czy rytualnym (społecznym, subkulturowym, seksualnym itp.), poprzez techniki zmieniania ciała (*alteration*) o charakterze autoekspresyjnym czy *stricte* estetycznym (tatuaż i *body painting*, *piercing*, nacinanie, modelowanie uszu, tzw. *elfing*, *splitting* języka czy sutków, skaryfikacja, implanty itd.), po bardziej wyrafinowane sposoby wypowiedzi artystycznej (jak właśnie w *performance*, sztuce konceptualnej, *action painting* czy malarstwie gestu), które angażują ciało na różne sposoby i często również ingerują w integralność ludzkiego ciała. Na marginesie warto byłoby także zastanowić się nad różnicami i odmienną oceną (akceptacją lub radykalnym odrzuceniem czy obrzydzeniem) tych samych praktyk czy sposobów ingerencji w ciało w odmiennych kulturach i subkulturach, ale również wewnątrz w miarę spójnego obszaru kulturowego (dlaczego kolczyk dziurawiący delikatne i narażone na urazy ucho jest mniej drastyczny od kolczyka w pępku czy gdzie indziej? Tatuaż oka od tatuażu brzucha? Piłowanie zębów od piłowania paznokci itd.?).

Wracając do postawionego w tytule pytania oraz możliwości czy funkcji, jakie daje i spełnia ciało w sztuce – pytanie mogłoby również brzmieć: czego doświadcza ciało w *body art*? Taki sposób postawienia pytania znosi częściowo zarzut o uprzedmiotowienie ciała, skoro

to właśnie ciało (nie człowiek, nie podmiot, nie umysł itd.) czegoś doświadcza. Z takiego właśnie założenia – o podmiotowym statusie ciała – wychodzę w swych rozważaniach. A kolejna przyjęta przeze mnie na wstępie hipoteza zakłada, iż doświadczenie ciała w *body art* jest takim szczególnym przypadkiem doświadczenia, w którym rozmywają się granice pomiędzy doświadczeniem zmysłowym w ogóle a doświadczeniem sztuki. Innymi słowy, że doświadczenie *body art* może być uznane za wystarczająco jednolity przypadek doświadczenia, które zrównuje sztukę z życiem i rzeczywistością.

Gdy w latach trzydziestych ubiegłego wieku Hans Bellmer tworzył serie zdjęć i rysunków różnej wielkości manekinów – pozbawionych części ciała, kalekich, skrępowanych, porzuconych, rozdartych, powieszonych na drzewie, w fantastyczny sposób połączonych ze sobą, śpiących, bez twarzy, spoglądających bezmyślnie, ze strachem, zawstydeniem itd. – antycypował podstawową tezę fenomenologii cielesności o dwoistej naturze zmysłowości. Bellmerowskie *Lalki* służyły za pretekst dla zapytania o to, jak ciało spostrzega czy doświadcza samego siebie, oraz dla ukazania nieredukowalnej ambiwalencji cielesności, dziejącej się czy stającej się pomiędzy biernością i przedmiotowością a działaniem, życiem i osobowością. Takie podejście charakteryzowało również twórczość Anthony'ego Gormleya (manekiny, makiety, instalacje postaci ludzkich wykonane z różnorodnych materiałów i różnej wielkości). Podobny cel usiłował osiągnąć w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jeden z prekursorów *art corporel* we Francji Michel Journiac. Częściowo skrępowane bandażami i sznurkami męskie manekiny, ubrane w łachmany lub „nagie” szkielety ludzkie czy tulony przez artystę w ramionach a potem zrzucone do krwi szyfonowy manekin noworodka (w *Le Vierge Mère*), podkreślały niejednoznaczny status ludzkiej cielesności. Inną techniką – relacjonującą napięcie pomiędzy zewnętrżnością i wewnętrżnością ciała człowieka – posługiwał się *body painter* Youri Messen-Jaschin (realistycznie odtwarzając wewnętrzną anatomię człowieka na nagiej skórze czy domalowując ubrania nagim modelkom) oraz Davor Džalto. W czasie takich akcji nasze ciało traktowane było jako przedmiot analizy (Hans Bellmer: *Ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens*),

podczas której okazywało się, iż zdobycie jakiegokolwiek wiedzy o ciele mniej lub bardziej bezpośrednio dotyka nas lub rani.

Nieredukowalną naprzemienność (przedmiotowo-podmiotową) cielesności podkreślali za pomocą techniki *living sculpture* między innymi: Piero Manzoni (który w roku 1961 wystawiał jako dzieła sztuki modelki podpisane własnym nazwiskiem), Ben Vautier (który w 1962 roku wystawił samego siebie jako rzeźbę w oknie galerii w Londynie) czy Gilbert i George (w performansach z końca lat sześćdziesiątych wystawiali i fotografowali siebie samych jako ruchome manekiny, także pomalowane czy śpiewające z *playbacku*). Działania tego typu natchnęły prawdopodobnie pisarza Erica-Emmanuela Schmitta, który w roku 2002 opublikował ironiczną opowiastkę, pod tytułem *Kiedy byłem dziełem sztuki* (polskie wydanie w „Znaku” w roku 2007).

Te i inne działania *body art*, uświadomiwszy niejednoznaczność (niekonkluzywność) i procesualność badań oraz osobiste zaangażowanie podmiotu w badanie i zdobywanie wiedzy o przedmiocie-ciele, który ostatecznie okazywał się być czymś więcej, niż materiałem czy narzędziem badań, zapoczątkowały serię artystycznych przedsięwzięć eksperymentujących z granicami ludzkiej wrażliwości zmysłowej. Ich wspólnym celem było pogłębianie doświadczenia ciała (aż po graniczne doświadczenie bólu i – co ciekawe, dużo rzadziej – przyjemności), a przez to rozpoznanie jego możliwości i ograniczeń (samopoznanie). W radykalnej postaci w akcjach tego typu padało pytanie o możliwość całkowitego zatracenia siebie we własnym ciele, gdy anonimowe czy nieosobowe, to znaczy „odczłowieczone” (na przykład przez ból fizyczny), ciało przejmuje kontrolę nad świadomością, osobowością, emocjami, odruchami itd. Czy takie doświadczenie oznacza wyjście poza ciało i umożliwia osiągnięcie dystansu poznawczego? Czy możliwa jest wiedza o własnym ciele osiągnięta spoza granic jego możliwości doświadczania? Na podobne pytania starali się odpowiedzieć między innymi: Stelarc (wisząc nago, twarzą w dół, kilkadziesiąt centymetrów nad ziemią na kilkunastu metalowych hakach wbitych bezpośrednio w skórę), Chris Burden (który w *Shoot* postrzelił się w ramię, a w *Trans-Fixed* przybił się za pomocą cienkich gwoździ dłońmi do maski Volkswagena)², Giny Pane (performansy, podczas których rozcinała sobie skórę pleców, rąk, stóp, twarzy itd., jak na przykład w *Sang/lait chaud* z 1972 roku, gdy przecięła wargi brzytwą i przepłukała

gardło ciepłą krwią oraz mlekiem), wreszcie jeden z Akcjonistów Wiedeńskich Rudolf Schwartzkogler (który zmarł prawdopodobnie na skutek okaleczeń i kastracji przeprowadzonej na sobie w czasie jednej z akcji) i wielu innych.

Jednak *body art* to nie tylko tak szokujące i drastyczne działania – większość artystów tego nurtu w bardziej umiarkowany sposób testowała możliwości ludzkiej cielesności. Dla przykładu: Dennis Oppenheim (leżąc w pełnym słońcu z książką osłaniającą nagą klatkę piersiową aż do poparzenia słonecznego skóry), Marina Abramović (tańcząc aż po upadek z wyczerpania), Rebecca Horn (performensy, podczas których usiłowała podnieść drobne przedmioty z podłogi galerii przymocowanymi do palców dłoni ponad metrowymi cienkimi pałeczkami czy rysowała po ścianie galerii ołówkową maską), Vito Acconci (wchodząc i schodząc z krzesła przez kilka godzin aż do utraty sił – akcja ta była powtarzana codziennie, przez kilka miesięcy, dokumentowana w fotografii i opisie). Ten ostatni jest również autorem innej akcji, zatytułowanej *Seedbed*, w której leżał pod specjalną podłogą zbudowaną w galerii i masturbował się, a wydawane przez niego odgłosy zostały nagłośnione. W łóżku na terenie galerii leżał też całe dwa dni – nie odzywając się do nikogo – wspominany już Chris Burden (*Bed Piece* z roku 1972), który trzy lata później zawiesił podobne łóżko trzy metry nad podłogą, w związku z czym był zupełnie niewidoczny dla publiczności. Z kolei wymieniona też Gina Pane (w projekcie *Je*, czyli *Ja*) uprawiała *body art* przez zwisanie na rękach z okna drugiego piętra teatru (bez asekuracji i do kresu sił).

Widać jasno, że w *body art* dąży się do zniesienia opozycji między doświadczeniem czy przeżyciem sztuki a zwyczajnym doświadczeniem tego, co zmysłowe, jak również do zachowania ciągłości między sztuką, życiem i rzeczywistością. Zgodnie ze zgłoszonym przez Susan Sontag³ postulatem „erotyzowania” sztuki w miejsce jej przeintelektualizowania (czyli „hermeneutyki sztuki”, w której dochodzi do „hipertrofii intelektu kosztem energii i wrażliwości zmysłowej”), *body art* zapewnia artyście i publiczności jak najbardziej zmysłowy kontakt ze sztuką, w którym nie interpretujemy, nie roztrząsamy, nie analizujemy itd., lecz doświadczamy, przeżywamy sztukę, jak każdy inny „zmysłowy przedmiot”⁴ – co jest o tyle łatwiejsze, że tu przedmiot sztuki, czyli ciało, stanowi kwintesencję zmysłowości.

Kwestia odczucia bólu i przyjemności – obecnych w dziele *body art* lub ewokowanych u publiczności – rozstrzyga wiele teoretycznych problemów sztuki. Po pierwsze, przez eksplorowanie przyjemności czy rozkoszy cielesnej, a częściej bólu i cierpienia, *body art* zrywa ostatecznie z tradycyjnym postulatem bezinteresowności w doświadczaniu sztuki. Można powiedzieć, że *body art* w praktyce usankcjonował teoretyczne ustalenia estetyki eksperymentalnej, która psychofizjologiczne odczucia przykrości i przyjemności uczyniła kryterium przeżycia sztuki⁵. Na marginesie pragnę podkreślić, iż daleko mi do analizowania *body art* w kategoriach sadomasochizmu (zatem przyjemności „odwróconej”, „inwersywnej”) – zarówno intelektualnego (przyjemność czerpana z upadku i przezwyciężenia zmysłowości, jak w Kantowskiej rozkoszy negatywnej towarzyszącej przeżyciu wzniosłości), jak i cielesnego (przyjemność czerpana z bólu fizycznego). Opozycja przyjemność–przykreść odsyła natomiast jak najbardziej do nieskończonej dialektyki między pragnieniem i spełnieniem oraz idei przyjemności „subwersywnej”. Jej ambiwalentny status można podsumować następująco: podczas gdy w sztukach tradycyjnych to artysta panował nad ciałem i doświadczeniem zmysłowym (nad materiałem doświadczenia, jego formą, określał cele, wymuszał porządek tworzenia czy recepcji itp.), w *body art* musi się on poddać zmysłowości (jak matrycy czy zasadzie, z której powstał), czerpiąc subwersywną przyjemność z tego podporządkowania – oddania się zmysłowości, zagubienia czy roztopienia w niej i z ponownego odnalezienia w niej własnego miejsca, to jest z rozpoznania własnej kondycji cielesnej.

Jean-François Lyotard opisując pierwotną nierozdzielność zmysłowości (na to, co odczuwane – przyjemne czy bolesne – i na tego, kto odczuwa) po kantowsku podkreślał niemożliwość wyartykułowania odczucia przyjemności i przykrości. Niemożliwość artykulacji sądu o przyjemności czy bólu (*la phrase-affect*) oznacza, że sąd ten ani nie opisuje żadnego przedmiotu, ani nie jest kierowany od kogoś do kogoś, lecz odsyła bezpośrednio i wyłącznie do odczucia przyjemności (*ça va*) lub przykrości (*ça ne va pas*). Zdanie-odczucie (*la phrase-affect*) ma tautegoryczną strukturę odesłania, gdyż opisuje czy raczej samo jest zarazem stanem afektywnym (przyjemnością lub przykrością) i oznaką tego stanu. Inaczej mówiąc, jest „już zawsze bezpośrednim sądem myśli o sobie samym”, a odczucie (*affect, sentiment*) jest niczym

oddźwięk tego aktu, jego „refleksja”⁶. Przecież uświadamiać sobie stan przyjemności czy przykrości, to odczuwać je, zatem: *ten stan nie jest niczym innym, niż odczuciem, które go sygnalizuje*⁷.

Eksperymentując z ludzką cielesnością i wytrzymałością, *body art* wpisuje się w typowo ponowoczesny spór o wrażliwość. Manipulowanie progiem wrażliwości na bodźce zmysłowe może z jednej strony prowadzić do anestezji (przy podnoszonym nieprzerwanie przez kontakt z bodźcami dodatnimi progu wrażliwości), a z drugiej – do podwyższonej czy pogłębionej tolerancji (przy obniżonym przez stopniowalne bodźce ujemne progu wytrzymałości). Odwołuję się tu do jak najbardziej zmysłowego aspektu idei tolerancji, to jest do umiejętności znoszenia przez organizm szkodliwego wpływu negatywnych bodźców, warunków, sytuacji czy innych organizmów. Taka zdolność przystosowywania się do nich nie wpływa jednakże ujemnie na integralność organizmu czy poczucie tożsamości podmiotu, lecz poucza go o tym, które z przedmiotów z rozległej sfery tego, co inne, odmienne, różne itp., są przez niego możliwe do przyjęcia, do zaakceptowania (inaczej mówiąc, poucza go o dopuszczalnych odchyleniach od normy w jego przypadku) bez zagrożenia dla jego poczucia tożsamości. Postawę tę cechuje bardziej liberalne podejście i większa wyrozumiałość (łacińskie *tolerantia*) w stosunku do tego, co odmienne – również etycznie – nawet wtedy, gdy jest to sprzeczne z naszym stanowiskiem czy usiłuje je zasadniczo podważyć. W istotę tolerancji i wyrozumiałości wpisana jest świadomość faktu, iż pierwotnie odczuwana szkoda może w perspektywie długofalowej okazać się korzyścią. Co – w przypadku świadomej sztuki ciała – stanowi element poznania i samopoznania.

Jean-François Lyotard zwraca uwagę, iż wiedza ciała (z doświadczenia cielesnego) leży u podstaw wszelkiej aktywności podmiotu – zarówno umysłowej, jak zmysłowej. W doświadczeniu cielesnym dostępujemy ostatecznej, acz chwilowej „prawdy ciała” (Maurice Merleau-Ponty), której obiektywność gwarantuje pierwotna bezosobowość cielesności: *To nie ja mówię, lecz to, o czym mówię, mówi przeze mnie*⁸. Ponadto, wiedzę uzyskaną poprzez ciało cechuje szczególnie krytyczne nastawienie wobec siebie samej (świadomość własnej fragmentaryczności czy cząstkowości). To, co jest (*présent*) czy to, co się przydarza (*il arrive*) ciału, posiada trudną do wyrażenia „satyryczną”

strukturę pomieszczenia czy zamętu. Można powiedzieć, że ciało usytuowane czy wtopione w zmysłową materię zdarzenia – w to, co się zdarza – bezpośrednio pojmuje czy odczuwa strukturę zdarzenia, jako to, co wydarza się jemu oraz w nim. To, co w danej chwili spostrzegamy, czego doświadczamy czy co poznajemy stanowi epizod wyrwany z chaotycznej całości, czyli jedną z wielu różnych „parachronicznych” scen czy odsłon rzeczywistości, w których aktorzy i rekwizyty nieustannie wymieniają się rolami i których nie sposób poznać jednocześnie⁹. Określenie „parachroniczny” ściśle związane jest z Lyotardowską kategorią obecności i w możliwie najwierniejszy sposób oddaje doświadczenie momentu, chwili czy odczucie, doznanie uniwersalnej obecności (teraźniejszości) nie jako punktu w czasie, lecz jako czegoś rozciągniętego, z czego bez końca i określonego celu promieniają różne możliwości-kontynuacje. Momentu czy teraźniejszości jako „roju możliwych znaczeń” (*‘un essaim de sens’ possibles*)¹⁰ czy „skupiska możliwych początków”¹¹. Zaledwie niewielka ich część aktualizuje się dla nas w konkretnym doświadczeniu czy percepcji zmysłowej, to jest w naszym tu i teraz, w naszej ludzkiej teraźniejszości. Uświadomiona ograniczoność ludzkiej percepcji (jej wybiórczości) stwarza *de facto* możliwość współistnienia wielu odmiennych sposobów odbierania rzeczywistości przez ludzi obdarzonych ciałem. Z jednej strony odwołuje się do powszechności cielesnej kondycji i uposażenia człowieka, z drugiej sankcjonuje nieskończoną różnorodność indywidualnych sposobów doświadczania, i to tu i teraz. Niedoskonałość, w sensie niespełnialność i fragmentaryczność czy niezupełność (*inachèvement*) oraz *anaesthesia* stanowią najistotniejsze własności doświadczenia zmysłowego – percepcja, aktualizując zaledwie fragment „możliwych rozwinięć” dezaktualizuje równocześnie wszystkie pozostałe¹². Krytyczna świadomość tego faktu rodzi się w doświadczeniu ciała. Doświadczenie ciała oswaja nas w ten sposób z jeszcze jednym aspektem skończoności ludzkiego doświadczenia, a mianowicie z nieobecnością czy niedostępnością obecności, o której wiedza przemija w momencie powstania. Mądrość ciała kończy się i zaczyna wraz z każdym poszczególnym doświadczeniem.

Co do *anaesthesia* i popularnego ostatnimi czasy tematu estetyzacji – wydaje się, że *body art* jest sztuką współczesną szczególnie predysponowaną do odnowienia (odświeżenia) oraz ocalenia autentyczności

doświadczenia sztuki. Proces „sztucznej” estetyzacji – w przeciwieństwie do estetyzacji autentycznej czy faktycznie wartościowej – prowadzi do powierzchownego doświadczenia czy „przeżywania”, którego przedmiot jest przewidywalny, gdyż tworzony przez człowieka w celu zabawienia zmysłów. Doświadczenie estetyczne *body art* trudno zafałszować, gdyż zawsze wiąże się ono z ryzykiem utraty czy zagubienia siebie lub zranienia i bólu.

Problem skończoności poruszany przez *body art* pojmuję jak najbardziej pozytywnie, to znaczy w aspekcie otwartości skończoności ciała czy – paradoksalnie – doskonałości i nieskończoności wpisanej w skończoność. Bowiem im bardziej radykalizujemy ludzką skończoność, im więcej granic wyznaczamy naszej zmysłowości, na im więcej ograniczeń natykamy się w doświadczeniu itp., tym trudniej jest nam faktycznie wskazać ostateczne granice, a skończoność sama jawi się jako nieograniczona czy nieskończona¹³. W *body art* ludzka skończoność niejako otwiera człowieka na nieskończoność – umożliwiając pogłębianie wrażliwości i poszerzanie granic percepcji, staje się koniecznym warunkiem doskonałości.

Body art zabiera głos także w dyskusji nad najbardziej obiecującymi naukowymi i technologicznymi perspektywami ewolucji naszej zmysłowości (zarówno w obszarze poszczególnych zmysłów, jak i w ich intermodalnym, międzyzmysłowym czy synestezyjnym wymiarze). Jako przykłady wymienić można projekty Stelarc (któremu w roku 2007 w lewą dłoń wszczepiono implant – wyhodowane w laboratorium ucho czy jego pozostałe eksperymenty łączące cielesność z technologią) czy Kevina Warwicka (ciało w symbiozie z nowymi technologiami).

Wreszcie ciało w *body art* wydaje się być wehikułem pomiędzy sferą subiektywności i obiektywności, między tym, co w najwyższym stopniu osobiste czy intymne, a tym, co powszechne, między jednostką a wspólnotą. *Body art*, wykorzystując ciało (działając na ciele i działając ciałem), spełnia ideał uniwersalnej komunikacji czy porozumienia na przedwerbalnym (cielesnym właśnie) poziomie. Gwarantami tej intersubiektywnej, międzyjednostkowej wspólnoty czy tego języka prywatnego¹⁴, lecz zrozumiałego dla wszystkich, są sym-patia lub współ-odczuwanie (to jest przeświadczenie o wspólnej wszystkim ludziom genezie doświadczenia zmysłowego, opartej na

w miarę jednolitej kondycji cielesnej) oraz empatia lub wczucie (czyli możliwość porównania własnej sytuacji cielesnej, własnych odczuć, na przykład bólu czy rozkoszy, z odczuciami innych). *Body art*, jako jedna ze sztuk awangardowych, próbuje rozwiązać problem wyrażalności i zrozumiałości, eksperymentując z językiem artystycznym oraz naszą wrażliwością na granicy odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwającego, wyrażalnego i wyrażającego¹⁵, dążąc do uczynienia go bardziej obrazowym, zmysłowym czy „mięśnistym”¹⁶ oraz opartym na „refleksji zgodnej z wymogami nieprzejrzystości”¹⁷. Wiedza i język ciała musi zastąpić rozum, który wariuje w obliczu parachronicznej teraźniejszości zmysłowej.

Akcje *body art* nie zawsze kończą się zgodnie z – i tak prowizorycznym – planem. Warunkiem powodzenia performansu jest otwartość i gotowość publiczności do podjęcia gry czy działania – można powiedzieć, że dobrowolny akces do wspólnoty. Gdy w 1974 roku w akcji *Rhythm O* Marina Abramović pozwoliła publiczności rozebrać się do naga, a następnie dotykać, głaskać, delikatnie łaskotać piórkiem, a także kłuć nożem, cierniami itd., nie przewidziała, że wśród publiczności znajdzie się ktoś, kto po sześciu godzinach zadawania jej bólu oraz sprawiania przyjemności, przystawi jej do głowy kolejny rekwizyt – naładowany pistolet. *Happy endem*, można rzec (gdyż cała akcja symbolizować miała przemoc ogółu względem jednostki), zakończyło się podobne działanie Yoko Ono, która w *Cut Piece* pozwoliła, by publiczność różnymi ostrymi narzędziami odcinała części jej ubrania, aż do ostatniego skrawka. Inaczej z polską performerką Andżeliką Fojtuch, która podczas niedawnej akcji w holenderskim Hertogenbosch wyszła czy raczej wypełzła na spacer owinięta w bandaż elastyczny i czołgając się po chodniku twarzą do ziemi, poruszając jedynie korpusem i czubkami palców u stóp, zamierzała pokonać w godzinę wyznaczony dystans – początkowa ciekawość przypadkowej publiczności przerodziła się w agresję i artystka musiała prosić o pomoc w ucieczce. W innym performensie, zatytułowanym *Twoja* (tym razem rozgrywającym się w przestrzeni galerii), Andżelika Fojtuch uczepiła się nogi przypadkowego mężczyzny i towarzyszyła mu aż do jego wyjścia z galerii. Vito Acconci podczas *Following Piece* w Nowym Jorku chodził za przypadkowo wybranymi przechodniami, nie zawsze wzbudzając tym ich zainteresowanie czy sympatię.

Poczucie wspólnoty w cielesności w body art nie musi być wywołane przez bezpośredni kontakt widza z artystą. *Body art* to również działanie ciałem, ale na odległość – jak w performansach wspomnianej Giny Pane, która *grając na odporności fizycznej swojego ciała, grała jednocześnie na odporności psychicznej widzów*, jedząc zepsute mięso czy pozwalając larwom pasożytów pełzać po swojej twarzy, wchodzić do nosa, ust itd. W czasie *Messe pour un corps* Michel Journiac zachęcał publiczność do pośredniego kontaktu z własnym ciałem, częstując kaszanką zrobioną z wcześniej spuszczonej z siebie krwi. Jana Sterbak proponowała ubrania z płatów surowego mięsa (z którego tworzyła też postacie noworodków). Carolee Schneemann w *Meat Joy* pokryła swoje ciało surowym mięsem, rybami, kurczakami, kiełbasami, farbą, plastikiem itp. Magdalena Frey w cyklu zmontowanych fotografii, pod tytułem *Girls Cut*, przedstawiała wnętrze kobiecego ciała widoczne przez chirurgicznie doskonałe cięcia skalpelem. Carolee Schneemann – raz jeszcze – także zachęcała do zwiedzenia własnego „wnętrza”, stojąc nago na podeście i wyciągając z pochwy długi zwój, zapisany tekstem męskiej krytyki sztuki kobiecej. Jak również Annie Sprinkle, która opowiadając widzom swoją historię, pozwalała im przy okazji zajrzeć przez specjalny wziernik do wnętrza jej macicy. Przykłady można by mnożyć dalej – *body art* odwołuje się do fizjologicznie zakodowanego w każdym ludzkim ciele odczucia bólu, wstrętu, przyjemności, intymności itd., i przekracza przyjęte (kulturowo lub biologicznie) granice cielesności.

Można też powiedzieć, że *body art* obnaża to, co wszystkim nam znane, ludzkie, powszechne, równocześnie odczłowieczając ciało, pozabawiając je osobowości, utożsamiając z anonimową masą cielesności. Na tę właściwą praktykom *body art* anonimowość, bezosobowość czy nieludzkość, która leży u źródeł każdej subiektywności, każdej jednostkowej tożsamości, jak również na otwartość czy bezbronność ciała, zwracam uwagę odwołując się do wysoce poręcznych estetycznych analiz zmysłowości i doświadczenia cielesnego późnego Jean-François Lyotarda oraz Johna D. Caputo.

Szczególnie ważne w *body art* jest ujmowanie doświadczenia ciała w kategoriach otwarcia, wrażliwości, odczuwania, przyjmowania itd. Receptywność (*réceptivité*) w estetyce Jean-François Lyotarda nie oznacza bierności czy odtwórczości, lecz wskazuje na pierwotną (na

pewno wyprzedzającą rozum teoretyczny i praktyczny) zdolność do przyjęcia tego, co dane w odczuciu, czy do odczucia przyjemności (nad którą rozum nie jest w stanie zapanować). Receptywność doświadczenia cielesnego ma „przywracać” nas temu, co inne, czy odrywać od nas samych i lokować w pierwotnie wspólnym zmysłowym świecie zarówno ludzi, jak i ludzi i rzeczy – odsyłać nas do tego, co Inne oraz pozwalać rozpoznać się w Innym (*de se saisir de l'Autre*¹⁸). Jean-François Lyotard przywołuje przy tej okazji Maurice'a Merleau-Ponty'ego ideę chiazmu doświadczenia zmysłowego, w którym widzący jest zarazem widzianym, mówiący – wypowiedzianym, myślący – myślany: *widzący jest widziany wówczas, gdy widzi, z czego wynika, że widzenie istnieje w rzeczach. [...] Trzy pozycje umożliwiające odczuwanie i wyrażanie, kto, o kim i do kogo, powinny być zastąpione jednym słowem: ja, który mówię, jestem tym samym, do kogo się mówi i o kim się mówi*¹⁹.

W granicznym doświadczeniu *body art* może chodzić o autentyczne otwarcie nas na ten „cud ofiarowania” (*donation*) tego, co się zdarza. Otwartość ciała w *body art* cechuje swoista cielesna wrażliwość czy podatność (*passibilité*), związana ściśle z bolesną możliwością odsłonięcia – z byciem odsłoniętym, bezbronnym, pasywnym wobec tego, co zmysłowe. Oznacza bezwarunkowe i zupełne wystawienie na to, co można poczuć, na to, co widzialne, słyszalne, na dźwięk, obraz itd²⁰. Materia zmysłowa leżąca u podstaw każdego doświadczenia, odczucia, wrażenia ma zawsze dwa aspekty: jawny i dostępny oraz ukryty i niewidoczny, niedostępny („niemy” – *mute* czy „niewidomy” – *aveugle*²¹). Otwarcu się na to co zmysłowe zawsze towarzyszy możliwość – wręcz ryzyko – „dotknięcia”, zranienia czy „porzucenia i zagubienia się” w tym, co zakryte (*la douleur d'être affecté, abandonné et perdu*)²². Można powiedzieć, że w *body art* ciało jest właśnie w taki sposób „wystawione na doświadczenie zranienia” (*affliction*) czy ostatecznie śmierci²³. Ciało jest wrażliwe (*passible*), ponieważ posiada drzwi, których nie można zamknąć²⁴. Odczuwanie (*sensation*) łączy się z konieczności z obawą przed byciem „naruszonym” czy „podziurawionym” (*l'angoisse d'être troué*)²⁵, „spenetrowanym” przez materię zmysłowości, a ciało bywa boleśnie przytłoczone czy przerażone (*éperdu*) tym, co widzialne, słyszalne itp.²⁶. Wydaje się, że *body art* jest w stanie oddać ten pierwotny stan ofiarowania czy otwarcia się ciała na to, co zmysłowe. Oddać sytuację, w której to co zmysłowe przytrafia się naszemu

ciału niejako „na oślep” tak, że nie jesteśmy w stanie tego ani przewidywać, ani kontrolować – możemy się jedynie podporządkować temu, co daje nam doświadczyć tej materii²⁷. Jednak wrażliwość (*passibilité*) nie oznacza tym samym bierności (*passivité*) – wrażliwości w ogóle nie można przeciwstawiać aktywności, gdyż zarówno aktywność, jak bierność, zakładają właściwie wrażliwość – wszelkie działanie czy aktywność w świecie stanowi faktycznie reakcję na to, co nas dotyka, co na nas wpływa, czemu nie możemy się oprzeć (stąd niemożliwe jest również zupełne przeciwieństwo wrażliwości, to jest niewrażliwość – *impassibilité*)²⁸, jednym słowem – na źródłowe odczucie tego, co dane.

Podobnie John D. Caputo zwraca uwagę na niezbywalną i niemożliwą do kontrolowania czy zarządzania cielesną zdolność doświadczenia czy odbierania wrażeń (receptywność, otwartość ciała). I tak ciało (*flash*) w *body art* jest wystawione (*exposed*) – czy wręcz „narażone” – na odbiór różnorodnych bodźców zmysłowych bez możliwości ich uniknięcia, zanegowania, odsunięcia czy zawieszenia. Można powiedzieć, że ciało w *body art* przejmuje władzę nad artystą i publicznością. John D. Caputo, jak wcześniej Jean-François Lyotard, podkreśla także fundamentalne znaczenie ciała dla poznania. Mimo pierwotnego czy receptywnego charakteru doświadczenia cielesnego nie można go sprowadzać do prymitywnej, zwierzęcej, zupełnie biernej i nierefleksyjnej możliwości rejestrowania prostych bodźców zmysłowych, gdyż w każdym doświadczeniu zmysłowym mamy do czynienia zarówno z ich recepcją, jak i z recepcją znaczenia (*sensu*) tego, co doświadczone. Z jednej strony ciało bezbronne wobec zmiennej rzeczywistości (*flux* – często niemożliwego do zniesienia czy bolesnego natłoku wrażeń), narażone jest na ból, cierpienie lub poniżenie, a z drugiej – to samo ciało zadaje pytanie o sens tego, co nas spotyka, tego, co nas doświadcza (a nie tego, czego doświadczamy), na co nie mamy wpływu, nad czym nie panujemy itd. Podobnie doświadczenie *body art*, rodząc pytanie „co się dzieje?”²⁹, stawia opór czy stara się narzucić jakąś strukturę zmiennej chaotycznej rzeczywistości i życiu w ciągłym przepływie danych zmysłowych (*living in the flux*³⁰). Inicjuje w ten sposób działanie zmierzające do poradzenia sobie (*responding*³¹) z konkretną sytuacją, z jednostkowym doświadczeniem bólu, z subiektywnym odczuciem niesprawiedliwości tego, co się po prostu dzieje, przytrafia (*there is*³²) ciało, jednostce itd.

Ponadto poczucie jednostkowej odpowiedzialności (*individual responsibility*)³³ nosi znamię powszechności – stanowi wspólną wszystkim podmiotom-ciałom konieczność odpowiedzenia (*responding*) na często bolesne, przykre doświadczenie³⁴. *Body art* odwołuje się nie tylko do zdolności wczuwania się w konkretne, zmysłowe doświadczenie innego, lecz również do współodczuwania zagrożeń, uwarunkowań i powszechnej kondycji cielesnej³⁵. Doświadczenie ciała rodzi refleksję i osąd, które nie podporządkowują się żadnym ogólnym zasadom rozumu czy moralnych zachowań, które znoszą autorytety, zwracając uwagę na wielość, zróżnicowanie i faktyczne wykluczenia – można powiedzieć, że umożliwia refleksję oraz prowadzenie sporu bez ryzyka ich uniwersalizacji, skazującej na utratę tego, co wyjątkowe, konkretne, poszczególne, najbardziej osobiste itd.³⁶. Mamy tu do czynienia z działaniem na rzecz wypracowania konkretnych sposobów (lecz nie reguł) podejścia czy radzenia sobie w rzeczywistości. A od ewentualnej anarchii (w doświadczeniu, poznaniu czy zachowaniu) uchronić ma nas powszechny imperatyw współ-czucia czy jednostkowej odpowiedzialności względem tego, co inne.

Starałam się choćby po części odpowiedzieć, jakie możliwości otwiera (czy może otworzyć) przed ciałem praktyka *body art*. W jaki sposób pomaga określić tożsamość człowieka, przekroczyć czy przesunąć granice człowieczeństwa (cielesności i psychiki ludzkiej), w jakiej mierze przyczynia się do samopoznania, pogłębia cielesną wrażliwość i świadomość, w jaki sposób inicjuje moralność na najbardziej podstawowym poziomie, jak podkreśla mediacyjną funkcję ciała oraz wskazując na ciało jako azył jednostkowości, jednocześnie pozwala na powszechny kon-takt (współ-dotykanie).

Żałuję, iż nie udało mi się rozważyć innych równie interesujących kwestii obecnych w działaniach *body art*. Chociażby krytycznego podejścia do ciała jako produktu biologicznego, ewolucyjnego oraz kulturowego czy ekonomiczno-społecznego (ciała jako kryterium przynależności etnicznej, rasowej, płciowej, seksualnej). A także współczesnego problemu ciała jako przedmiot ascezy, troski, kultu itd. Wreszcie ciała jako instrumentu przemocy i jako ofiary (instrumentu poddania czy podporządkowania).

Pozostały co najmniej dwa pytania: czy udało się faktycznie utrzymać fluxusowską tożsamość ciała-materiału-dzieła i osoby-twórcy

w *body art*, i czy dzięki temu *body art* jest faktycznie bardziej wiarygodny w kreowaniu postaw, wartości itd. (skoro artysta nie dystansuje się od dzieła? Ale przecież jako dzieło funkcjonuje na rynku sztuki?)? Czy przeciwnie, *body art* już dawno przekroczył wszelkie uprawnienia sztuki i współczesnego *standard of taste*?



Z cyklu OPERA ZA TRZY

GROSZE

2008

Patyk, tusz, czarna kredka

42 x 29,7 cm

„Dyskurs” 12, 2011
© for this edition by CNS

¹ Do najbardziej wartościowej literatury na temat *body art* zaliczyłabym następujące pozycje: *Body* (antologia tekstów poświęconych przedstawieniom ciała w sztuce nowoczesnej i najnowszej pod red. Mariny Abramović i Anthony'ego Bonda z 1997 roku), *The Body as Language* Lei Vergine z 1974 roku (reedycja *Body Art and Performance: the Body as Language* w roku 2000), *Body Art/ Performing the Subject* Amelii Jones z 1998 roku (w której *body art* traktowana jest jako sztuka postmodernistyczna oraz droga budowania tożsamości jednostki), *The artist's body* Tracey Warr i Amelii Jones z roku 2000, *The explicit body in performance* Rebeke Schneider z 1997 roku (gdzie *body art* i performans opisuje się jako sposoby wyzwolenia ciała kobiecego z ograniczeń patriarchy), *The Body in Performance* (antologia pod redakcją Patryckii Campbella z 2001 roku) oraz *What the body cost: desire, history, and performance* Jane Blocker wydaną w roku 2004 i in. Większość z wymienionych pozycji sytuuje *body art* w szeroko rozumianym performansie (podobnie jak Łukasz Guzek w licznych artykułach poświęconych właśnie performansowi) i pomija dramaturgiczny czy choreograficzny wymiar sztuki ciała. Niezastąpionym źródłem informacji o *body art* są także monografie poświęcone poszczególnym artystom (np. Anie Mendieta, Marinie Abramović, Orlan czy Frankowi B.). Spośród nielicznych polskojęzycznych publikacji pragnę wymienić pozycje: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90* Izabeli Kowalczyk z 2002 roku, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* Agaty Jakubowskiej z 2005 roku, refleksje na temat *body art* w tekstach Grzegorza Dziamskiego, Stefana Morawskiego, Anny Zeidler-Janiszewskiej, Liliany Bieszczad, Piotra Sarzyńskiego i innych (których nie jestem w stanie wymienić, za co serdecznie przepraszam).

² Przyznam się, że mam jednak problem z zaklasyfikowaniem wymienionych działań Chrisa Burdena do autentycznych granicznych doświadczeń

body art, gdyż z jego własnych relacji wiadomo, że faktycznie nie zaistniało ani ryzyko śmierci czy zakażenia (zadbano o sterylność przedsięwzięcia), a w drugim przypadku gwoździe przebiły skórę w miejscach nieczułych na ból.

³ Por. S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar Straus Giroux, London, 1967.

⁴ Por. S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, s. 165-167.

⁵ Wcześniejsze klasyczne teorie przemawiające na korzyść zmysłowej genezy przyjemności estetycznej, prócz tego, że powstawały raczej rzadziej niż inne, bardzo długo cechował niski stopień skomplikowania, inaczej mówiąc naukowa prymitywność czy naiwność, przez co nie były w estetyce traktowane poważnie. Często kojarzono je (słusznie i niesłusznie) z filozoficznym stanowiskiem hedonizmu i tym, co godne potępienia również z moralnego punktu widzenia. Hedonizm w estetyce doczekał się w miarę rzetelnego dopracowania dopiero w radykalnej wersji Richarda Müllera-Freienfelsa, który wychodząc od empirycznych badań i obserwacji stwierdził, że przyjemność zmysłowa jest nadrzędnym kryterium i wartością estetyczną, i że miarą tej wartości jest niemierzalna i nieobiektywna intensywność przyjemności oraz możliwa do określenia trwałość przyjemności estetycznej. Opinię tę podtrzymał jeden z twórców estetyki eksperymentalnej (tzw. „estetyki od dołu”) Gustav Theodor Fechner, który uznał przyjemność zmysłową (o odpowiednim natężeniu) za kryterium wyjściowe przeżycia estetycznego, a kontynuują ją współcześni przedstawiciele estetyki eksperymentalnej.

⁶ J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, #23- 29, Éditions Galilée, Paris, 1991, s. 23, 24 i 25.

⁷ J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, #23- 29, s. 24-25.

8 J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1997, s. 66.

9 Por. J.F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, s. 67 i 73.

10 J.F. Lyotard, *Le Différend*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, s. 83.

11 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa, 1998, s. 340.

12 Por. J.F. Lyotard, *C'est-à-dire le supplice*, [w:] *Misère de la philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 2000, s. 267.

13 O twórczym potencjale skończoności zmysłowej pisali między innymi: Johann Gottfried Herder, Arnold Gehlen, Helmuth Plessner, Edward T. Hall, Odo Marquard, Jean-Luc Marion, Algirdas Julien Greimas, Joachim Ritter, Vladimir Yankelevitch, Richard Shusterman i wielu innych. Niklas Luhmann pisał, iż ucieczka od własnych ograniczeń przekształca się w konstruktywne poszerzanie możliwości i granic ludzkiej zmysłowości, a sama kompensacja określa istotę człowieka jako *homo compensator*.

14 Por. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?*, [w:] *Postmodernizm dla dzieci*, tłum. J. Migaśiński, Fundacja Aletheia, Warszawa, 1998, s. 122: *Twoje miejsce nasłuchu, dotyku itd. nigdy nie będzie moim, ale oślepiająca zagadka świata egzystencji polega na tym, że niepowtarzalne egzystencje są w nim obecne w liczbie mnogiej i że bez przerwy łączą się ze sobą poprzez owe niepewne antenki zmysłów, poprzez owe mówcze próby zająkliwego mówienia.*

15 J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, s. 75.

16 Por. tamże, s. 71.

17 Tamże, s. 79.

18 J.-F. Lyotard, *Argumentation et présentation: La crise des fondements*, [w:] *Encyclopédie philosophie universalis*, t. 1:

L'Univers Philosophique, PUF, Paris, 1989, s. 744.

19 J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, s. 72.

20 Por. J.-F. Lyotard, *Moralités post-modernes*, Éditions Galilée, Paris, 1993, s. 196.

21 Por. J.-F. Lyotard, *Moralités post-modernes*, s. 196 i 197.

22 Tamże, s. 196.

23 Tamże, s. 196.

24 Tamże, s. 198.

25 Tamże, s. 198.

26 Por. tamże, s. 196.

27 Por. J.-F. Lyotard, *Quelque chose comme: 'communication... sans communication'*, [w:] *Misère de la philosophie*, s. 121-122.

28 Por. J.-F. Lyotard, *Quelque chose comme: 'communication... sans communication'*, s. 127 i 129.

29 J.D. Caputo, *Against Ethics: a Contribution to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Indiana University Press, Bloomington, 1993, s. 253.

30 Por. J.D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

31 Por. J.D. Caputo, *On being inside/outside truth*, [w:] *Modernity and its discontents*, pod red. J. L. Marsha, J.D. Caputo, M. Westphala, Fordham University Press, Nowy Jork, 1992, s. 59.

32 J.D. Caputo, *Against Ethics: a Contribution to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, s. 225.

33 Czy „odpowiadalności” na zmysłowość, bo w tym kontekście tak powinno tłumaczyć się termin „individual responsibility”.

34 Por. J.D. Caputo, *Against Ethics: a Contribution to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, s. 92 i in.

35 Por. J.D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, s. 259.

36 Por. tamże, s. 260-261.

AGNIESZKA BANDURA**What (Who) Is the Body in Body Art?**

Currently we deal with so many meanings of 'body art' that it is practically impossible to explicitly define what kind of art it is. Just like to unify so many different ways of conceiving what or – even better – who the body is in such kind of art. Is it an instrument, a medium, a subject or a work of art? Trying get the answer to this question I explore the essential functions of a body in art from three perspectives: firstly the cognitive one (including autoreflexive abilities of bodily experience), secondly from the perspective of positively understood limited nature of a human body, and finally I take into consideration a mediatory status of corporeality. In my reflections I base on Jean-François Lyotard's and John D. Caputo's philosophical investigations in a general nature of human experience and sensibility.



Z cyklu OPERA ZA TRZY
GROSZE
2008
Patyk, tusz, czarna kredka
42 x 29,7 cm