

Małgorzata Bacińska

## Sztuka ciała jako teologia nagości i *abjectu*, czyli o wpływie diagnoz Giorgia Agambena na refleksję o sztuce współczesnej

*Ponieważ odnoszą się one do tego samego przedmiotu, który winien zostać przeniesiony ze sfery profanum do sfery sacrum lub ze sfery sacrum do sfery profanum, muszą uwzględniać swoją resztkę świeckości w każdej rzeczy uświęconej albo residuum świętości w każdej rzeczy sprofanowanej.*

Giorgio Agamben, *Profanacje*

*No, macie teraz, wy moje oczy przekłete, napaście się tym pięknym widokiem.*

Platon, *Państwo*, ks. IV

Choć sam Agamben stosunkowo rzadko uprawia krytykę artystyczną lub bezpośrednio odnosi się do kwestii związanych ze sztuką – wyjątek stanowi wydane w 1970 roku studium *The Man Without Content* – to jego refleksje filozoficzne pozostają niezwykle atrakcyjne także dla współczesnej estetyki. Co jednak ciekawe, jeśliby zrekonstruować stosunek Giorgia Agambena do sztuki najnowszej, to z pewnością nie jest on jej egzegetą, ale raczej uszczypliwym komentatorem, o czym wspomina między innymi Katarzyna Bojarska w tekście *Agamben: między sztuką a estetyką*. Zdaniem Agambena bowiem sztuka współczesna ztraca swoją konstytuującą cechę – czystą potencjalność tworzenia, Arystotelesowską *poiesis*, rozumianą jako umiejętność powoływania

rzeczy do bytu z otchłani nicości. Za pomocą takiej sztuki człowiek otwiera się na świat i urzeczywistnia swoje człowieczeństwo. Tym samym sztuka byłaby tutaj Bourdierowską dystynkcją, która warunkuje stawanie się człowiekiem, odróżniałaby człowieka jako istotę polityczną (*bios*) od człowieka jako istoty biologicznej, zwierzęcej (*dzoé*). Sztuka więc *de facto* stwarza człowieka, będąc zarówno „darem jego źródłowej przestrzeni, architektoniką *par excellence*”<sup>1</sup>, jak i „środkiem, za pomocą którego otwiera się on na cele umieszczone poza tym, co obecne, poza tym, co mu dane”<sup>2</sup>.

Analizując książkę *The Man Without Content*, Katarzyna Bojarska pisze, że dla Agambena „sztuka nowoczesna stała się *praxis* – czystym aktem artysty, produktem woli, nie zaś aktem objawionym, stała się miejscem całkowitej utraty”<sup>3</sup>. Wyzbyta kreacyjnej potencjalności, sztuka nowoczesna coraz częściej oznacza wytwarza-

<sup>1</sup> G. Agamben, *The Man Without Content*, przeł. G. Albert, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 100.

<sup>2</sup> C. Colebrook, *Agamben: estetyka, potencjalność i życie*, przeł. J. Kutyla, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 308.

<sup>3</sup> K. Bojarska, *Agamben: między sztuką a estetyką*, w: *Agamben. Przewodnik...*, *op. cit.*, s. 346.

nie produktów. Z kolei nowoczesny artysta przechodzi Benjaminowską metamorfozę – z twórcy staje się wytwórcą. Odwołując się do konstatacji Baumana wyrażonych w tekście *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*<sup>4</sup>, można też powiedzieć, że sztuka współczesna opiera się na ciągłym przywoływaniu powtórzeń, sama pozostając dłużej niezdołną do reprezentacji. Przestaje też mieć znaczenie, ostatecznie bowiem nie oznacza niczego więcej poza samą sobą. „Pozbawiona treści artystyczna podmiotowość jest teraz czystą siłą negacji zawsze i wszędzie afirmującą tylko siebie jako wolność absolutną, której zwierciadlanym odbiciem jest czysta samoświadomość” – twierdzi dalej Agamben<sup>5</sup>. Jako taka właśnie staje się areną metanarracyjnych spekulacji, na próżno doszukujących się w niej formatywnych mocy demiurga.

Po przeczytaniu tekstów Agambena można jednak odnieść wrażenie, że dla współczesnej teorii sztuki najbardziej ożywcze są te diagnozy, które co prawda nie dotyczą jej wprost, ale dają się przetransponować na jej grunt. Mam tu na myśli przede wszystkim książki *Nagość*, *Profanacje* i bodaj najsłynniejszą – *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Z metodologicznych względów przyjrę się jednak tym tekstom w odwrotnej kolejności, ponieważ dopiero taki porządek implikuje istotne konsekwencje dla tego, co stanowi przedmiot niniejszego eseju – współczesnej sztuki ciała.

W *Homo sacer* Agamben rozwija koncepcję „świętego człowieka” – *homo sacer* właśnie, która nie tylko pozostaje kategorią

kanoniczną w ponowoczesnym dyskursie filozoficznym, ale też stała się punktem odniesienia dla współczesnej myśli politycznej. W ujęciu włoskiego intelektualisty życie *homo sacer* cechuje pewna sprzeczność, polegająca na tym, że równocześnie oznacza możliwość bycia zgładzonym i niemożność bycia złożonym w ofierze. Jest to zatem „pojęcie graniczne”, jako że figura *homo sacer* znajduje się w położeniu liminalnym, pomiędzy prawem ludzkim i prawem boskim, *ius humanum* a *ius divinum*. „W przypadku *homo sacer* jego osoba jest po prostu umieszczona poza ludzką jurysdykcją, czemu nie towarzyszy przejście w zasięg jurysdykcji boskiej”; nie należąc ani do sfery ludzkiej, ani do sfery boskiej, jest więc jakby obłożona anatema i „podwójnie wyłączona”<sup>6</sup>.

By właściwie zrozumieć, co Agamben rozumie pod pojęciami *sacer* i *święte życie*, należy wyjść poza tradycyjnie ukształtowaną opozycję binarną pomiędzy *sacrum* a *profanum*. W tym celu Agamben odwołuje się do tego, co sam nazywa „teorią ambivalencji *sacrum*”, a którą wywodzi od Roberta Smitha (*Lectures on the religion of the Semites*) i dalej – Henriego Huberta i Marcela Maussa (*Esej o naturze i funkcji ofiary*), Wilhelma Wundta (*Völkerpsychologie*), Emila Durkheima (*Elementarne formy życia religijnego*), Rudolfa Otto (*Świętość*), aż do pełnej eksplikacji pojęcia *sacrum* we Freudowskim *Totemie i tabu*, w którym psychoanalityk podkreśla, że oznacza ono tyle, co „święty i przeklęty” zarazem. Kategorie *sacrum* zyskuje więc podwójne znaczenie, ponieważ świętość ma dwa obli-

<sup>4</sup> Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> G. Agamben, *The Man Without Content*, op. cit., s. 56.

<sup>6</sup> *Idem*, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 56.

cza: dobre i szkodliwe, powiedziałby Durkheim. W *Elementarnych formach życia codziennego* czytamy: „I nie tylko między tymi dwoma opozycyjnymi formami nie ma nieciągłości, lecz także każdy przedmiot może bez zmiany natury przechodzić z jednej formy do drugiej. Czyste może stać się nieczyste, i na odwrót. I właśnie na tych przeobrażeniach polega ambiwalencja *sacrum*”<sup>7</sup>. Świętość człowieka świętego dość paradoksalnie nie oznacza wcielenia *sacrum* w jego nieskalanej postaci. *Sacrum* jako takie należy bowiem do sfery boskiej i człowiekowi nie może być dane. Człowiek święty nie może więc całkowicie wyzbyć się przynależnego mu *profanum*, skazany jest na odosobnioną wędrówkę pomiędzy światami. *Sacer* okrywa tajemnicą złączenia – świętości i upodlenia, czystości i zmazy<sup>8</sup>, tabu i nietykalności, chwały i grozy. Święte życie *homo sacer*, wychodząc poza naturalność sfery *dzoé* i polityczność *bios*, sytuuje się w heterogenicznej przestrzeni złączenia. Niezwykle ważne z punktu widzenia współczesnej sztuki ciała jest to, że dla Agambena owo święte życie jest także wykluczonym i wystawionym na śmierć **nagim** życiem.

Skoro ambiwalencja *sacrum* polega na możliwości transgresji, która oznacza przejście pomiędzy *sacrum* a *profanum*, warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób ona się dokonuje. W tym celu Agamben odwołuje się do pojęcia *profanacji* i w tekście pod znamienym tytułem *Pochwała*

*profanacji* pisze: „rzeczy przywrócone wspólnemu użytkowaniu ludzi są czyste, sprofanowane, świeckie, wolne od »uświęconych« określeń. Samo użytkowanie nie jest tutaj jednak czymś naturalnym, stanem pierwotnym, osiąga się je dopiero przez profanację”<sup>9</sup>. A zatem – sprofanować to znaczy dać człowiekowi we władanie. Kluczowe jest podkreślenie, że jest to proces *przywracania*, a więc nie tyle polega na darowaniu (nowego), ile na oddawaniu należnego – swoistej restytucji. Poprzez akt profanacji potwierdzona zostaje przynależność rzeczy.

Agamben twierdzi, że profanacji można dokonać poprzez reutilizację, zakwestionowanie bądź odmienne użycie świętości. Przykładem takiej nowej możliwości użycia jest zabawa, która odwołuje się do *sacrum*, ponieważ opiera się na jego odtworzeniu i inscenizacji, ale pozbawia je symbolicznego sensu i semantycznej wieloznaczności. Zabawa byłaby zatem w tym ujęciu rytuałem bez mitu, działaniem bez treści, które wychodzi poza *sacrum*, choć go ostatecznie nie neguje. Filozof przyznaje, że rola zabawy we współczesnym świecie zanika, ponieważ ludzie tracą umiejętność i chęć bawienia się; inaczej mówiąc, tytułowi *homini ludens* z książki Johana Huizingi znaleźli się na wymarcu.

Zgodnie z charakterem myśli włoskiego intelektualisty, żyjemy obecnie w czasach coraz większej *nieprofanowalności* związanej z brakiem możliwości użytkowania. „Użycie jest zawsze skorelowane z tym, czego nie można sobie przywłaszczyć, odnosi się do rzeczy o tyle, o ile nie mogą stać

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>8</sup> Por. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, gdzie autorka wykazuje, że pojęcia świętości i nieświętości nie stanowią binarnych opozycji, ale są kategoriami relacyjnymi, które osłania niemożliwość rozróżnienia (s. 51–53).

<sup>9</sup> G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 94.

się przedmiotami posiadania”<sup>10</sup>. A zatem, żeby rzeczy używać we właściwym sensie, czyli pozbawić je ambiwalentnego charakteru *sacrum*, należy je poddać profanacji. W takim właśnie sensie profanacja wyzwala rzeczy z niemożności ich użytkowania, bowiem rekonstruuje przestrzenie dla nowych sposobów ich zastosowań.

Dla samego Agambena areną *nieprofanowalności*, to znaczy miejscem, które oddzielając *sacrum* od *profanum*, petryfikuje zgubny podział, jest muzeum. Instytucja ta bywa zresztą poniekąd definiowana poprzez swoistą niemoc użytkowania, bowiem w jej przestrzeniach wystawiane są obiekty z reguły wyzbyte własnej użyteczności. I tak być może najdobitniejszy przykład stanowią *ready-mades* – obiekty, w których dawna, praktyczna funkcja zostaje „uśmiercona”. W końcu muzea zgodnie ze statutem przyjętym w 2007 roku przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM mają wystawiać obiekty nie ze względu na ich użyteczność, ale w celach „edukacyjnych, badawczych lub rozrywkowych”<sup>11</sup>.

Takie rozumienie muzeum zdaje się ciążyć na stosunku Agambena do wszelkich praktyk artystycznych. Wydaje się przy tym jednak, że dość pochopnie przeprowadza on ich pośrednią krytykę, gdyż można odnieść wrażenie, że to właśnie sztuka stanowi praktyczne uzasadnienie jego tezy. Twierdzi bowiem, że powrót do profanacji, uczynienie rzeczy użytecznymi polega na wynalezieniu dla nich nowych zastosowań. Aby to jednak uczynić, „człowiek musi najpierw dezaktywować dawny sposób użycia, uczynić go

bezużytecznym”<sup>12</sup>. Któż wszakże może to uczynić, jeśli nie artysta? Gdzie, jeśli nie w sztuce, szukać profanacyjnego narzędzia wyzwolenia?

## Ucieleśniona nagość

*Usłyszałem Twój głos w ogrodzie, przestraszyłem się, bo jestem nagi, i ukryłem się*

Rdz 3,10

*Chciałeś poznać moją tajemnicę? Chciałeś zrozumieć moją osłonę?*

*Więc teraz patrz, jeśli potrafisz, patrz na tę absolutną, niewybaczalną nieobecność tajemnicy!*

Giorgio Agamben, *Nagość*

Esej *Nagość* Agamben rozpoczyna od przywołania performance’u włoskiej artystki Vanessa Beecroft zatytułowanego *VB55*, który odbył się w kwietniu 2005 roku w Neue Nationalgalerie w Berlinie, a następnie opisuje popularne fotografie Helmuta Newtona. Podczas wydarzenia w niemieckiej galerii sztuki nowoczesnej sto nagich kobiet spoglądało wyzywająco na zawstydzonych (i ubranych!) widzów, podobnie modelki na wybiegu ze zdjęć z cyklu *They are coming* i dyptyku *Big Nudes* ostentacyjnie obnoszą się ze swoją nagością. Artystyczne „akty ekshibicjonistyczne” w obydwu tych przypadkach zaowocowały swoistym oswojeniem, na co dzień ukrywanej, nagości. Publiczna ekspozycja nagości doprowadziła też dość niespodziewanie do jej zakwestionowania. Oto właśnie odbiorcy obserwujący uprzedmiotowione ciała nagich kobiet, z początku podekscytowani i zaciekawieni, rozpoznają wkrótce w sobie coraz silniejsze uczucie wstydu i zmieszania. Być może to

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>11</sup> Informacja na stronie: <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html> (data dostępu: 10.11.2011).

<sup>12</sup> G. Agamben, *Profanacje*, *op. cit.*, s. 109.

właśnie ten niekomfortowy stan, w którym się znajdują, sprawia, że aby wytrzymać ciężar tej niedogodnej relacji (ubrany vs. obnażony), zaczynają zachowywać się tak, jakby nic nietypowego się nie stało. Powoli przemieszczając się wśród rzeczywistych postaci lub sunąc wzrokiem po czarno-białych fotografiach Newtona, zdają się w ogóle nie zauważać nagości.

Teoretyzowanie praktyki artystycznej stało się także dla filozofa przyczynkiem do podjęcia głębszej refleksji nad nagością w ogóle. W swoich rozważaniach Agamben wraca do chrześcijańskiej teologii, „w której nagość odgrywa rolę w pewnym sensie negatywną, pozbawiając szaty łaski i zapowiadając jedynie wspaniałą szatę chwalebłą, którą otrzymują w Raju błogosławieni”<sup>13</sup>. Niezwykle ciekawie wskazuje też na fakt korelacji nagości z grzechem. Jego zdaniem Adam i Ewa w biblijnym Edenie nie zdawali sobie sprawy z tego, że są nadzy, ponieważ okryci byli boską łaską. Dopiero w momencie popełnienia grzechu – zjedzenia owocu z drzewa poznania dobrego i złego – zauważają swoją nagość: „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy” (Rdz 3,7). Choć przed popełnieniem grzechu pierwsi ludzie także byli pozbawieni odzienia, to jednak stan ten nie był tożsamy z nagością. Symboliczny moment przejścia od stanu nieobecności odzienia do stanu nagości wiąże się więc ściśle z jej uświadomieniem. Temu „przekształceniu metafizycznemu”, jak je nazywa za Erikiem Petersonem Agamben, towarzyszy

zatem **obnażenie** nagiej cielesności, grzech czyni zauważalnym fizjonomiczną funkcjonalność ciała, jego doczesność i ułomność. Nagość pierwotna (przed popełnieniem grzechu) była stanem niewinności, dlatego też nie trzeba było się jej wstydić. Nagość człowieka obnażonego jest z kolei wstydliva, wskazuje bowiem nieuchronnie na jego upadłą naturę (*natura lapsa*). Tłumaczy to także, dlaczego kulturowo zupełnie inaczej postrzegamy nagość dziecka i dorosłego. Nagość dziecka nieświadomego tego faktu przypomina raczej boski stan nieobecności odzienia, z kolei nagość człowieka dorosłego nieuchronnie przywołuje grzeszność i poniżenie.

Rozpoznanie nagości implikuje jednak coś znacznie ważniejszego niż konieczność ponownego okrycia (tym razem materialnego – Adam i Ewa przyodziali najpierw listki figowe, które później zamienili na zwierzęcą skórę). Naga cielesność będzie bowiem od momentu jej ujawnienia stygmatem ludzkiej śmiertelności, piętnem przypominającym o skończonej egzystencji człowieka. Obnażenie ciała równoznaczne jest więc z ustanowieniem śmierci. Takie rozpoznanie pozwala też lepiej zrozumieć dualizm istoty ludzkiej, określanej poprzez napięcie pomiędzy duszą a ciałem. Ciało wraz ze swoimi bieżącymi namiętnościami zawsze będzie stało w opozycji do wyabstrahowanych potrzeb ducha. „Ciało bowiem do czego innego dąży niż duch, a duch do czego innego niż ciało (...). A ci, którzy należą do Chrystusa Jezusa, ukrzyżowali ciało swoje z jego namiętnościami i pożądaniami” (Ga 5,17 i 5,24). Dusza, jako nieśmiertelna i przynależna Bogu, stanowić ma reminiscencję Jego łaski, natomiast libidalne i pożądlive ciało jest nieuchronnie śmiertelne. W takim kontekście oczywiste staje się, dla-

<sup>13</sup> G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 68. Warto przy tym wspomnieć, że nagość zawsze definiowana jest jako stan pozbawienia odzieży, z kolei odzienie/ubiór jako okrycie ciała, nigdy zaś jako zakrycie nagości (przyp. autorki).

czego rozważania nad ludzką cielesnością mają charakter eschatologiczny, a nie tylko epistemologiczny.

W tym też miejscu najdobitniej zarysowuje się związek obnażonej nagiej cielesności z nagim życiem *homo sacer*. „W politycznym micie pierwotnym o *homo sacer* przyjmuje się jako nieczystą, świętą i dlatego mogącą ulec unicestwieniu przesłankę nagie życie (...); podobnie naga cielesność ludzkiej natury stanowi jedynie niewyraźną przesłankę owego pierwotnego i świetlistego uzupełnienia – szaty łaski, która pozostaje w ukryciu i ukazuje się znowu, kiedy cenzura grzechu dzieli na nowo naturę i łaskę, nagość i szatę”<sup>14</sup>. W opisie tej zależności najistotniejsze wydaje się wskazanie, że obydwa cechuje *sacer*, owo przeklęte i święte jednocześnie. Naga cielesność, podobnie jak nagie życie, skrywa w sobie tę mroczną tajemnicę złączenia.

Cóż jednak znaczy rajskie poznanie Adama i Ewy, jeśli jego treścią jest właśnie obnażona nagość? Jaką to wiadomość, dobrą lub złą, niesie ze sobą kuszący owoc? Diagnozy Agambena w tym aspekcie wydają się nader interesujące. Poznanie nagości miałyby bowiem stanowić źródło wszelkiej poznawalności. Obraz nagiego ciała oznacza dla niego wręcz mistyczne objawienie. Dopiero biblijne „otwarcie oczu” na nagość daje możliwość poznania i odkrycia Prawdy. „Poznanie doskonałe to kontemplacja nagości w nagości” – powiada Agamben<sup>15</sup>. Odwołuje się przy tym do mistyki i filozofii, gdzie doskonałe poznanie polega na kolejnym obnażaniu, przechodzeniu przez warstwy okrywające środek poznania, obraz bądź ideę. Nie bez powodu też sens pozna-

nia to ujawnienie, także leksykalnie, właśnie nagiej Prawdy.

Agamben twierdzi, że „nagość ciała ludzkiego jest jego obrazem, to jest umożliwiającym jego poznanie drżeniem (...)”<sup>16</sup>. Co zatem poznajemy, odkrywając ludzką nagość? Odpowiedź Agambena nie jest pocieszająca. Oto bowiem po zdjęciu wszystkich zakrywających ją szat i zdemaskowaniu oblekających wyobrażeń obnażamy właśnie śmiertelną nagą cielesność. Ze smutkiem też musimy przyjąć, że nie oznacza ona absolutnie niczego więcej...

## Nagie życie w sztuce *body art*

*Jako że życie mieści się w ciele, nie można go tak po prostu odrzucić. Jako że życie musi być afirmowane (...) musi znaleźć jakiś ostateczny sposób afirmacji tego, co zostało odrzucone.*

Mary Douglas, *Czystość i zmaza*

Nagość ludzkiego ciała, zarówno jako środek ekspresji, jak i materiał, stała się także przedmiotem zainteresowania artystów z nurtu *body art*. Od lat sześćdziesiątych XX wieku, na kiedy to datuje się pojawienie sztuki ciała (i charakterystycznych dla niej nowych typów działań artystycznych, to jest performance’u i happeningu) ciało człowieka, a w sztuce – ciało artysty, posłużyło do ujawnienia nowego humanizmu. Jak pisze we wprowadzeniu do kwartalnika „Kultura Współczesna” poświęconego tematowi *kultury ucieleśnionej* Anna Wieczorek: „Zwrócenie się ku cielesności pozwala mówić w sposób kompleksowy o doświadczeniu, o działaniu, o rozumieniu – w istocie wiąże

<sup>14</sup> G. Agamben, *Nagość*, *op. cit.*, s. 74.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 93.

w jedno te aspekty ludzkiej egzystencji”<sup>17</sup>. Zdaniem autorki to właśnie poprzez cielesność najpełniej można wyrazić ludzką kondycję w świecie – zarówno biologiczną, jak i społeczno-polityczną.

Z punktu widzenia diagnoz Agambena i postulowanego przez niego konceptu nagiego życia, w niniejszym tekście skoncentruję się szczególnie na tych praktykach artystycznych, które bezpośrednio odwołują się do owej biologicznej (i represjonowanej) natury człowieka – życia *dzoé* – i tym samym stanowią doskonałą ikonografię dla tez włoskiego filozofa. W moim przeświadczeniu tego typu działania artystyczne zostały zainicjowane w drugiej połowie XX wieku przez radykalne akcje grupy wiedeńczyków – do tego grona należeli Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl i Rudolf Schwarzkogler, a aktualnie dokonują się w ramach lansowanej od połowy lat dziewięćdziesiątych<sup>18</sup> tak zwanej sztuki *objectu* i *informe*, do której zaliczają się między innymi: Kiki Smith, Cindy Sherman, Mike Kelley, James Coleman, Allan McCollum, Paul McCarthy, Sue Williams, Hannah Wilke, David Wojnarowicz, Andreas Serrano, Robert Gober, Louise Bourgeois, Orlan, Marc Quinn, Jeffrey Silverthorne, Jake i Dinos Chapman czy kontrowersyjny David Nebreda.

Przed przystąpieniem do analizy współczesnego *object/informe artu* w kontekście refleksji Giorgio Agambena, chciałabym odwołać się do tekstu Jona-Ove Steihauga zatytułowanego *Object/Informe/Trauma*, w którym autor kreuje pojęcie „zwrotu

cielesnego”<sup>19</sup> charakteryzującego amerykańską sztukę lat dziewięćdziesiątych. Jego zdaniem ów zwrot dokonuje się w oparciu o dwa dyskursy: *object* i *informe* właśnie. Choć obydwa terminy wywodzą się z koncepcji Georges’a Bataille’a, to w angloamerykańskiej krytyce *object art* został spopularyzowany przez Julię Kristevą i jej *Potęę obrzydzenia. Esej o wstręcie*, z kolei *informe* zostało poddane analizie przez Yve-Alaina Bois i Rosalind Krauss<sup>20</sup>. W dalszej części tekstu będę jednak posługiwać się wyłącznie terminem *object art*, gdyż podobnie jak Rosalind Krauss uważam, że „pojęcie *informe*, rozwinięte w latach dwudziestych, najlepiej wypełnia koncept współczesnego *object art*”<sup>21</sup>.

*Object* w koncepcji Julii Kristevej określa przestrzeń ludzkiego lęku związaną z atawistyczną potrzebą ochrony granic określających ludzką podmiotowość (rozdzielenie między „ja” a „obcy”). *Object* jest tym, co zostało wyparte i odrzucone (z fr. *l’object* – wymiot), ale co nieustannie powraca i czego się pożąda. Analizując pierwsze ludzkie doświadczenie *objectu*, Kristeva czerpie z myśli Lacanowskiej i opisuje moment rozdzielania matki i dziecka, w którym dochodzi do ukonstytuowania się odrębności psychicznej i fizycznej. Samodzielność człowieka rodzi

<sup>17</sup> A. Wieczorek, *Kultura ucieleśniona. Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 1 (59), s. 5.

<sup>18</sup> W 1993 r. w Whitney Museum w Nowym Jorku odbyła się wystawa zatytułowana *Object Art. Repulsion and Desire*, od której oficjalnie zaczęto posługiwać się terminem *object art*.

<sup>19</sup> J.-O. Steihaug, *Object/Informe/Trauma. Discourses on the Body in American Art of the 1990s*, Institute for Research and Within International Contemporary Art, dostępny online: [http://www.forart.no/index.php?option=com\\_articles&Itemid=22&year=1&author=Jon-Ove+Steihaug](http://www.forart.no/index.php?option=com_articles&Itemid=22&year=1&author=Jon-Ove+Steihaug) (data dostępu: 15.11.2011), tłum. własne, s. 3.

<sup>20</sup> Na łamach magazynu „October” (1993, vol. 66, s. 3–27) odbyła się dyskusja na temat pokrewieństwa i różnic obydwu terminów – *The Politics of the Signifier: A Conversation on the Informe and Object*.

<sup>21</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 26.

się więc w momencie traury rozdzielania. W interpretacyjnym tekście Monika Kwaśniewska pisze, że „*abject* nie jest przedmiotem ani nie należy (już) do podmiotu. Jest to obszar, w którym gromadzi się to, co odrzucone i niezaakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda”<sup>22</sup>. Wśród symboli odrzuconego znajdują się zatem obrazy trupa, ekskrementów, zgnilizny, brudu, płynów fizjologicznych, kloaki. Jest więc *abject* tym, co stanowi podświadome zagrożenie i czego należy unikać. Dla Kristewej odruchem na *abject* jest reakcja wstrętu i obrzydzenia, która zabezpiecza przed „skalaniem” i wyznacza „czystą przestrzeń”, jednakże, jak sama twierdzi: „czas wstrętu jest dwoisty: czas zapomnienia i gromu, zakrytej nieskończoności oraz chwili, gdy wybucha objawienie”<sup>23</sup>. Wydaje się, że objawienie, o którym pisze Kristeva, dokonać się może właśnie poprzez sztukę (choć jako językoznawczyni odwołuje się w swoim tekście bezpośrednio do literatury, to jej diagnozy wydają się obejmować także współczesną sztukę ciała). I tak „zajmując jego miejsce [*sacrum* – przyp. autorki], a więc zagarniając sakralną potęgę obrzydzenia, literatura [postrzegana jako egzemplifikacja sztuki w ogóle – przyp. autorki] być może nie jest najwyższym oporem, lecz odsłonięciem wstrętu. Przepracowaniem, rozładowaniem i opróżnieniem wstrętu (...)”<sup>24</sup>.

W *De Immundo* Jean Clair stwierdza, że to właśnie kategoria nieczystości zna-

mionuje współczesną sztukę. *Abject art* oznacza sztukę upadłą, która interesuje się wszystkim tym, co ciało wydała i odrzuca, i jako taka właśnie detronizuje sztukę wysoką (czystą i sakralną). Sztuka skalana, która wykorzystuje *abject*, wkracza w obszar de-sublimacji i z upodobaniem promuje estetykę skatologiczną. To, co w normalnych warunkach powinno zostać usunięte z pola widzenia, staje się materiałem dla współczesnych dzieł sztuki, w których pojawiają się włosy, krew, sperma, mocz, kał, trupy. *Abject art* oscyluje w polu napięć doświadczeń granicznych, odnosi się do rzeczy zdegradowanych i stanów poniżenia.

Groza przed tym, co odrzucone przez ciało, staje się tym samym elementem recepcji współczesnego *body artu*. I tak – krew, która bodaj jako pierwsza splamiła sztukę – Akcjonści Wiedeńscy odprawiali krwawe rytuały jeszcze w latach sześćdziesiątych, Gina Pane w Akcji Sentymentalnej (1973) dokonuje samookaleczenia, wkluwając w dłonie kolce z czerwonych róż, Marc Quinn zamroził własną krew, by wykonać z niej odlew swojej głowy i zatytułować rzeźbę *Self*, Franko B w swoich występach *Don't leave me this way* czy *I miss you* do poruszającego utworu Diamandy Galás *My Life Is Empty Without You* obnaża przed publicznością swoje nagie i pocięte do krwi ciało<sup>25</sup>, a Orlan od 1990 roku realizuje artystyczny projekt zatytułowany *Reinkarnacja św. Orlan*, w którym poddaje się kolejnym operacjom plastycznym radykalnie zmieniającym wygląd swej twarzy (Orlan, określając swoją sztukę, posługuje się terminem *carнал art* – sztuki cielesnej).

<sup>22</sup> M. Kwaśniewska, *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristewej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 17.

<sup>23</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 14.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>25</sup> W Polsce Franko B miał występ w czerwcu 2008 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.



Dalej – owłosienie, które już w Platoniskim *Parmenidesie* uznane zostało za coś niegodnego i podłego, co sprowadza człowieka do zwierzęcia, u którego zdystansowana racjonalność ustępuje niepohamowanym i niezależnym od woli instyktom. Włosy symbolizują tutaj nieujarzmioną naturę, której ostatecznie nie można jednak zwyciężyć. Istotnie, nawet po śmierci włosy, podobnie jak paznokcie, długo jeszcze rosną na martwym ciele, szyderczo obnażając śmiertelność tego, którego stopniowo zarastają. Z tego powodu tak przerażające są imitujące ludzkie członki rzeźby amerykańskiego artysty Roberta Gobera, który dla spotęgowania efektu odrazy i uderzającej realności w swoich pracach wykorzystuje właśnie ludzkie owłosienie. Następnie płyny fizjologiczne – popularny Andreas Serrano wykonuje bulwersujące wielu fotografie, które zarówno w tytule, jak i materii sugerują wykorzystanie uryny i spermy (na przykład *Piss Christ* z 1989 roku, *Frozen Sperm* z 1990 roku), Louise Bourgeois w pracy zatytułowanej *Precious liquids* zachowuje drogocenne płyny ludzkiej fizjologii w szklanych flakonach, podobnie zresztą jak polska artystka Joanna Rajkowska, która w dziele *Satysfakcja gwarantowana* stworzyła serię produktów spożywczych na bazie własnego ciała<sup>26</sup>. Wreszcie sama śmiertelność, najdobitniej ukazana w postaci trupa – wspomniany już Andreas Serrano w cyklu *Morgue* (z ang. ‘kostnica’) zamieszcza szokujące zdjęcia ciał zrobione

<sup>26</sup> Dopisek artystki do projektu: „Posłuchaj. Spreparuj moje ciało. Zrób z niego serię napojów w puszkach, kosmetyki i mrożonki. Użyj świeżego ciała, takie jest najlepsze. Najpierw musisz zdjąć skórę, a następnie podzielić ciało. Część wewnętrzności skremować, część zostawić świeżych. Trzeba oszczędzić niektóre organy, gruczoły i płyny ustrojowe. Nie zapomnij o neuronach i tłuszczu”.

w kostnicy, ale dalej posuwa się jeszcze Jeffrey Silverthorne, który fotografowane przez siebie zwłoki dodatkowo upozowuje w sposób budzący erotyczne skojarzenia (i tak pocięte w trakcie sekcji ciało kobiety wygina się pożądliwie jakby świadome swojej seksualności, z kolei usta zmarłego mężczyzny wykrzywia grymas orgazmu).

Fascynacja współczesnej sztuki ciała *abjectem* nosi w sobie piętno teologicznego rozdzielania ciała czystego (chwalebego) od ciała nieczystego (doczesnego). Agamben, zastanawiając się nad tożsamością ciała czystego, a więc w praktyce – zmarłychwstałego, podejmuje wątek jego fizjologii i odwołuje się do postawionego jeszcze przez św. Tomasza z Akwinu problemu odmiennego użytkowania ciała. „W związku z ciałem chwalebny pomyślano po raz pierwszy o oddzieleniu organu od jego fizjologicznej funkcji (...). Jego miejsce zajęła chwała pojęta jako wyizolowanie bezczynności w szczególnej sferze”<sup>27</sup>. To nowe użytkowanie ciał chwalebnych, czy jak je nazywa Agamben – demonstrujących, polega na tym, że choć ciała te nie są ograniczone fizjologią, to ich biologiczne funkcje są wykonywane. W tym właśnie kontekście można mówić zarówno o chwalebny odżywianiu, jak i „chwalebnej defekacji odbywającej się po to tylko, aby pokazać doskonałość naturalnej czynności”. Zatem „ciało chwalebne nie jest ciałem innym (...) – jest tym samym ciałem w chwili, kiedy bezczynność łamie krępujące je zakłęcia i otwiera przed nim możliwość, nowego wspólnego użytku”<sup>28</sup>. A przecież nowa możliwość zastosowania wiąże się w terminologii Agambena nieodzownie z profanacją. Jak

<sup>27</sup> G. Agamben, *Nagość*, op. cit., s. 111.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 112–114.

więc jeszcze za życia, posiadając śmiertelne ciało, można dokonać jego profanacji?

Inspirację znajdujemy w tekstach samego Agambena. W *Profanacjach* czytamy: „Pierwotny i podstawowy rozłam następuje w cie- le, przybierając postać represjonowania i izo- lowania funkcji fizjologicznych. Jedną z nich jest defekacja, ukrywana w naszych spo- łecznościach za pomocą licznych urządzeń i zakazów. (...) Profanowanie defekacji – co mogłoby to dziś oznaczać? (...) Chodziłoby raczej o archeologiczne odsłonięcie defekacji jako pola napięć pomiędzy naturą a kulturą, tym, co prywatne, a tym, co publiczne, tym, co jednostkowe, a tym, co powszechne. In- nymi słowy o to, by odkryć nowe zastosowa- nia kału (...)”<sup>29</sup>. Z pewnością taka konklu- zja może być nie tylko poruszająca, ale też niebezpieczna. Z tego powodu rozpoznanie profanacyjnej mocy fekaliiów musi zostać przeniesione w jakiś względnie wyodrębni- ony obszar, jakim jest na przykład sztuka.

Wydaje się, że właśnie użycie ekskrem- entów przez artystów *body art* jest naj- lepszym przykładem profanacji poprzez i w sztuce. „Gówno w sztuce ma zresztą długą historię” – twierdzi Jean Clair<sup>30</sup> i na poparcie swojej tezy przywołuje postaci Arthura Cravana i Salvadora Dalego<sup>31</sup>, któ- rych dzieła nie tylko były przedmiotem analizy w pracach Georges’a Bataille’a, a więc twórcy pojęć *abject* i *informe*, ale, co ważniejsze, stały się przyczynkiem do bezpośredniego wykorzystania ekskremen- tów. I tak w 1961 roku włoski artysta Pie-

ro Manzoni, zainspirowany przedmiotami użytku codziennego, nobilitowanymi do rangi dzieła sztuki przez Marcela Ducham- pa, wystawił 90 ponumerowanych puszek z własnymi odchodami i zatytułował wy- stawę *Merda d’artista*. Gérard Gąsiorowski w ostatnich pracach wykorzystywał prawie wyłącznie własne odchody, z których for- mował placki i składał je w namiocie, Franz West robił odlewy kału ludzkiego w brązie, a wspomniany wcześniej Andreas Serrano od wielu lat fotografuje zwierzęce i ludzkie odchody w cyklu pod emblema- tycznym tytułem *Shit*, podobnie jak w la- tach siedemdziesiątych Dennis Oppenheim, który zaprezentował zdjęcia próbek własne- go kału po zjedzeniu piernikowego ludzika (*Stills from Gingerbread Man*). W końcu David Nebreda, hiszpański artysta-schizo- frenik, który w centrum fotografii zatytuło- wanej *Autoportret* umieszcza swoją twarz pokrytą ekskrementami. Rozpoznanie i brak słów – wkraczamy w Dantejskie Piekło... „Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate!”<sup>32</sup>

## Obnażanie tajemnicy sztuki

*To proste przebywanie pozorów w nieobec- ności tajemnicy jest (...) nagością, która podobnie jak dziecięcy głos nic nie znaczy i właśnie dlatego przesywa nas na wylot.*

Giorgio Agamben, *Nagość*

Sztuka ciała obrazująca nagość i wyko- rzystująca *abject* to zatem profanacja w peł- nym tego słowa znaczeniu. Profanowanie oznacza poznanie, jak chce tego Agamben, z kolei poznanie umacnia i buduje człowie-

<sup>29</sup> *Idem, Profanacje, op. cit.*, s. 109–110.

<sup>30</sup> J. Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatasta- za w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 22.

<sup>31</sup> Przykładowo na pierwszym planie obrazu *Le Jeu lugubre* Dalí umieścił postać mężczyzny, który ma splamione ekskrementami spodnie.

<sup>32</sup> „Porzućcie wszelką nadzieję wy, którzy tu wcho- dzicie” – napis widniejący na bramie prowadzącej do Piekła.

czeństwo. Mircea Eliade dopowiada, że „sakrałność stoi między nim (człowiekiem – przyp. autorki) a jego wolnością. Nie może on zostać sobą, zanim się w pełni nie zdemistyfikuje. Nie może być naprawdę wolny, dopóki nie zabije ostatniego boga”<sup>33</sup>. Desakralizacja samego siebie poprzez ukazanie własnej cielesności oznacza totalne obnażenie. A współczesny artysta, „obnażając nagie życie, staje się *sacerdos* nowego typu w służbie szczególnej świętości, jaką jest *sacer* poświęcone nieznanym siłom (...)”<sup>34</sup>.

Droga ludzkości naznaczona jest przejściem od *sacer* w jego dawnym rozumieniu aż do współczesnego *profanum*, oznaczającego absolutne pokalanie, i to w sztuce właśnie dokonują się największe akty profanacji. Twierdzenie Agambena, że muzeum stało się miejscem absolutnej nieprofanowalności, wydaje się więc przesadzone, bowiem właśnie „wystawienie pisuaru<sup>35</sup> w salach muzealnych jest równoznaczne z przyznaniem owej instytucji mocy profanacji, ponieważ czyni z przedmiotu użytkowego, jeśli nie wygódki, dzieło sztuki, a z miejsca niegdyś poświęconego muzom – przestrzeń bliską publicznej toalecie (...)”<sup>36</sup>. Być może owa złowieszcza diagnoza włoskiego filozofa dotyczy więc bardziej konsekwencji takich „radikalnych” profanacji aniżeli samego jej mechanizmu, to znaczy należy postawić pytanie: czy profanacja obecnie rzeczywiście przywraca „możliwość wspólnego użytkowania”? Czy za pośrednictwem sztuki dowiadujemy się czegoś więcej na temat nas samych?

Wydaje się, że w nurcie sztuki, o którym tutaj mowa, artysta to właśnie *homo sacer*, który obnażając własne ciało, wyjawia także jego sekret – nagie życie. Co więc tak naprawdę odkrywamy, patrząc na dzieła twórców z kręgu *body art*, odczarowujące nagość i ukazujące zdegradowane i słabe ludzkie ciało? Czy raczej ma Agamben, twierdząc, że obnażenie cielesności osłania pozorność tajemnicy, która niczego więcej nie zasłania? Czy sztuka naprawdę nic już nie oznacza?

Choć nie ma tu miejsca na dyskusję, czy wyznawcy prawdy o końcu sztuki mają rację, czy nie, warto jedynie wspomnieć, dlaczego apokaliptyczne wizje zjednują sobie tylu zwolenników. Sztuka w XX wieku przeszła radykalną przemianę polegającą na odczarowaniu rzeczywistości i utracie estetycznej iluzji. W rezultacie przestała sobie rościć prawo do czegokolwiek. Fakt, że zaprzeczyła Horacjańskiej maksymie o nieśmiertelności, był oczywisty już na początku zeszłego stulecia. Następne były odkrycia awangard, które pokazały upadłe *sacrum*, czyli sztukę przetwarzającą „brudy codzienności”. Dekonstrukcji sztuki jako „metajęzyka banalności”, potem jako „symulakrum” ponowoczesnego świata dokonał w samym rozkwicie postmodernizmu Jean Baudrillard<sup>37</sup>. Aktualnie to kaprys jednostki dyktuje smak, a skoro *de gustibus non est disputandum*, to decyzja o tym, co jest dziełem sztuki, z konieczności ma charakter subiektywny i niekwestionowany. Niektórzy twierdzą, że taki stan rzeczy utrzymuje się od dawna, dlatego z tego punktu widzenia *Koniec Sztuki* to niezbyt kontro-

<sup>33</sup> M. Eliade, *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 2008, s. 220.

<sup>34</sup> J. Clair, *De Immundo...*, *op. cit.*, s. 39.

<sup>35</sup> Chodzi oczywiście o *Fontannę Duchampa* (przyp. autorki).

<sup>36</sup> J. Clair, *De Immundo...*, *op. cit.*, s. 28.

<sup>37</sup> Por. J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2008; *idem, Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

wersyjny tytuł popularnej książki amerykańskiego historyka sztuki Daniela Kuspita opublikowanej w 2004 roku. W końcu „pisać o końcu sztuki to pisać o Heglu lub Duchampie” – stwierdza Grzegorz Dziamski<sup>37</sup>.

Wydaje się, że retoryka końca sztuki, inicjująca dyskusje na temat tego, co niektórzy określają terminem postsztuki, sztuki po końcu sztuki, antysztuki i tym podobnych, była grą późnego modernizmu, który mimo wszystko usiłował dopatrzeć się w niej jakiegoś głębszego sensu. Współcześnie diagnozowanie końca sztuki nie ekscytuje

już przedstawicieli *art world*. Zabawa się skończyła, sztuka dawna przestała istnieć, a sztuka po końcu sztuki rządzi się zupełnie innymi prawidłami. W takim razie: „Koniec i co dalej?”<sup>38</sup> Otrzeźwiająca odpowiedź Agambena brzmi: nic! Oto obnażona tajemnica sztuki. Odsłaniamy ostatnią warstwę i odkrywamy przejmującą pustkę, w której „sztuka nowoczesna jest w wielu przypadkach – od Newmana do Yves’a Kleina, od Duchampa po *Fontannę* – (...) apoteozą nicności”<sup>39</sup>.



<sup>37</sup> G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 239.

<sup>38</sup> Por. M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

<sup>39</sup> J. Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. S. Kasprzysiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 96.