

Wojciech Klimczyk

CIAŁO JAKO OBIEKT. „RYTUAŁY” RUDOLFA SCHWARZKOGLEA

ZACZNIJMY OD RZECZY

Gdy w 1781 roku ukazało się pierwsze wydanie *Krytyki czystego rozumu*, pytanie o rzecz stało się niezwykle doniosłe. Znalazła się ona wszak w samym sercu nowatorskiej filozofii, równocześnie jako jej być może najbardziej problematyczny element. Kant pisał przede wszystkim o zjawiskach, tylko one były dla niego materią intelektu. Tylko zjawiska, mówił, są poznawalne przez człowieka. Niemniej do zjawisk nie był skłonny sprowadzić całości rzeczywistości. Musiało istnieć coś więcej. Choć Kant ogromnie dużo wysiłku włożył w pokazanie, że jedność świata, jedność przyrody, a więc i jedność rzeczy są dziełami intelektu, nie mógł się zgodzić, że rzecz jako taka również jest po prostu jego konstruktem. Oczywiście Kant myślał w perspektywie transcendentalnej i nie szło mu o proste rozważania teoriopoznawcze¹. Zajmowała go świadomość jako relacja między podmiotem i przedmiotem, warunki możliwości owej relacji, a nie proste materialne istnienie świata, w które filozof absolutnie nie wątpił². Niemniej w jego systemie obecny był problem, który stawał się szczególnie ostry, gdy zredukowało się *Krytykę* do jej teoriopoznawczego wymiaru, co w pierwszej jej recepcji miało często miejsce³. Precyzyjnie zrekonstruował ów problem Marek J. Siemek:

¹ Podkreśla to bardzo wyraźnie Marek J. Siemek w: *Wykłady z klasycznej filozofii niemieckiej*, Warszawa 2011, s. 2.

² Patrz: I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 244–247. Kant przeprowadza tam dowód prawdziwości poniższego twierdzenia: „Sama już, ale empirycznie określona, świadomość mego własnego istnienia dowodzi istnienia przedmiotów w przestrzeni poza mną” (s. 244).

³ Patrz: M. J. Siemek, op. cit., s. 2–7.

Nasze myślenie daje tylko formę poznania. Formę, która jest zawsze taka sama: jest nią racjonalizacja. Ale racjonalizować można tylko coś, co jest dane jako irracjonalne. Żeby uruchomić mechanizm naszego rozumu, racjonalizujący mechanizm poznania, musimy w punkcie wyjścia stanąć w obliczu czegoś, co jest dla nas wyzwaniem przychodzącym z całą pewnością z zewnątrz, czegoś, co jest nam z gruntu obce, zaskakująca dla nas, i co zmusza nas do tej racjonalizacji. Tym czymś jest właśnie owa tajemnicza treść poznania⁴.

Ową tajemnicą będziemy się tu zajmować.

Jeden z kluczowych dla nas fragmentów wspomnianego dzieła królewieckiego filozofa Roman Ingarden przetłumaczył następująco:

Jeżeli [...] zmysły coś nam przedstawiają tylko tak, jak się ono przejawia, to owo coś musi samo w sobie być przecież także rzeczą i przedmiotem niezmysłowej naoczności, tj. intelektu, tzn. musi być możliwe poznanie, które jest wolne od wszelkiej zmysłowości i samo jedno posiada bezwzględną przedmiotową realność, [poznanie], w którym mianowicie przedmioty są nam przedstawione takimi, jakie one są, gdy natomiast w empirycznym użyciu naszego intelektu rzeczy są poznawane tylko tak, jak nam się przejawiają. [...] stałoby tu przed nami otworem całkowicie inne pole – niejako świat pomyślany w duchu (*im Geiste*) (a może nawet wyobrażony), który mógłby w mniejszym stopniu zajmować nasz czysty intelekt, i co więcej, w sposób znacznie szlachetniejszy⁵.

Trudno nie dostrzec obecnej w tych słowach tęsknoty, którą racjonalizm Kanta wciąż od siebie odsuwa⁶, ale która mimo to powraca jak duch nawiedzający refleksję nie tylko jego, ale też następców.

Pamiętając o tym, że redukowanie myśli filozoficznej do biografii jest rzeczą wątpliwą, warto mimo wszystko zwrócić uwagę, że Kant pochodził z pietystycznej rodziny i nigdy nie zadeklarował się jako ateista. Choć jego filozofia jest skrajnie racjonalistyczna, dostrzec możemy w niej drugie dno – poczucie tajemniczości ludzkiego istnienia, które skazane niejako na racjonalne myślenie, zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń. To przekonanie o niedostępnej intelektowi tajemnicy świata odnajdujemy też u należącego do tego samego pokolenia i również wychowanego w pietystycznym duchu Jo-

⁴ Ibidem, s. 5.

⁵ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, op. cit., s. 264.

⁶ Kant pisze o rzeczy samej w sobie, a więc o świecie pomyślany w duchu: „Pojęcie noumenu jest więc tylko pojęciem granicznym, [utworzonym po to], by ograniczyć uroszczenia zmysłowości, i posiadającym przeto tylko negatywne zastosowanie. Nie jest ono jednak mimo to dowolnie wymyślone, lecz wiąże się z ograniczeniem zmysłowości, nie mogąc przecież przyjąć istnienia niczego pozytywnego poza jej zakresem” (ibidem, s. 269). Wydaje się, że słowa te są świadectwem pewnej niepewności co do statusu noumenów – Kant pisze, że są one jedynie ograniczeniami nakładanymi przez intelekt na zmysły, ale też podkreśla, że nie są one dowolne.

hanna Georga Hamanna⁷. O ile jednak dla Kanta tajemnica była jedynie milczącym tłem rozważań, o tyle u Hamanna, a potem w czerpiącym z niego romantyzmie, wyszła zdecydowanie na pierwszy plan. Hamann był radykalnym antyracjonalistą. Domagał się intuicyjnej postawy w stosunku do rzeczywistości.

Tezy Hamanna opierały się na przekonaniu, że wszelka prawda jest szczegółowa, nigdy ogólna; że rozum nie potrafi wykazać istnienia czegokolwiek i jest narzędziem służącym tylko do wygodnego klasyfikowania danych i wtłaczania ich w schematy, które nie znajdują żadnego odzwierciedlenia w rzeczywistości; że akt zrozumienia polega na nawiązaniu łączności z innymi ludźmi lub z Bogiem⁸.

W tej perspektywie rzeczy okazują się skrajnie tajemnicze. Mogą być jedynie ujmowane za pośrednictwem symboli. „Prawdziwa wiedza to bezpośrednia percepcja poszczególnych bytów, natomiast pojęcia, choćby najkonkretniejsze, nigdy w pełni nie oddadzą bogactwa jednostkowego doświadczenia”⁹. Paradoksalnie jednak jest w tym większy optymizm niż w koncepcji Kantowskiej. Z rzeczami można nawiązać bezpośrednią relację, można się w nie niejako wedrzeć. Należy jedynie odrzucić racjonalistyczne przeszkody i uwierzyć, pokochać, roztopić się w totalności jednostkowego doświadczenia. Stąd to, co Novalis nazwał potęgowaniem. Jest to strategia egzystencjalna zmierzająca do zbudowania pełnego związku z rzeczywistością, doświadczenia całości. „Nadając rzeczom pospolitym [...] wyższy sens, zwykłym [...] tajemniczy wygląd, znanym [godność rzeczy nieznanym] – skończonym [...] – pozór nieskończoności, romantyzuję je”, pisał¹⁰. W ten sposób otwiera się zupełnie inna przestrzeń, niż ma to miejsce w wypadku niepoznawalnego u Kanta, choć przy zachowaniu tajemniczości świata. „Podnoszenie rzeczy do drugiej i kolejnej potęgi oznacza przywrócenie ich nieskończonych możliwości. Chodzi tu *de facto* o to, że rzeczywistość jest w swej istocie nieskończona, co oznacza, że daje się w nieskończoność interpretować”¹¹. Zapamiętajmy to dążenie, bo również ciało zostanie nim objęte. Wszak i ono może zostać spotęgowane, i ono jest naznaczone potencją nieskończonej interpretacji. Ciało jest szczególną rzeczą pośród rzeczy, ale podlega uniwersalnemu prawu potencjalizacji. Pełnia rzeczy powstaje dzięki twórczemu przetworzeniu. „Nie ma poezji – nie ma rzeczywistości”, pisał Friedrich Schlegel¹².

⁷ Por.: I. Berlin, *Kontroświecenie*, [w:] idem, *Pod prąd. Eseje z historii idei*, Poznań 2002, s. 65–95.

⁸ Ibidem, s. 72.

⁹ Ibidem, s. 73.

¹⁰ Cyt. za: M. P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac., wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. XLVIII.

¹¹ Ibidem.

¹² F. Schlegel, *Fragmety*, op. cit., s. 116.

RZECZY OBCE

Romantyczna strategia potęgowania wzięła się, można argumentować, z fundamentalnego poczucia braku harmonii z rozwijającym się burzliwie społeczeństwem przemysłowym opartym na zasadach racjonalności i wydajności. Romantycy mieli wrażenie, że miejska cywilizacja zubaża życie pod względem emocjonalnym, czyniąc je zautomatyzowanym. W tym społeczeństwie materialne artefakty mnożyły się dzięki rozwijającym się technologiom produkcji, ale też stawały się coraz bardziej obce. W owym procesie rzeczy, ów świat pomyślany w duchu, wydawały się coraz bardziej odległe. Dlatego romantycy jako pierwsi wystąpili z programem ponownego zaczarowania rzeczywistości, który niczym kulturowy refren będzie od tamtej pory wciąż w cywilizacji Zachodu powracał.

Cywilizacja przemysłowa oznacza możliwość masowego wytwarzania przedmiotów, ale niesie też za sobą mechanizm oderwania ich od człowieka. Odkąd maszyny przejmują rolę producentów, człowiek nie czuje się już tak głęboko związany z przedmiotami, jak miało to miejsce w czasach rękodzieła. Przedmiot coraz bardziej oddala się od rzeczy. Rzecz w tym kontekście rozumiemy jako *pars pro toto* świata, które przedmiot niejako naśladuje. W miarę rozwoju technologicznego coraz łatwiej wytwarza się przedmioty, co powoduje ich coraz luźniejszy związek z rzeczami. Jest to proces nie tylko czysto materialny, ale też społeczny. Opisał to wnikliwie Karol Marks w swojej teorii alienacji, więc nie ma potrzeby wnikać tu w szczegóły¹³. Nie będzie też interesować nas zjawisko fetyszyzacji towarowej, choć wiąże się ono z tajemniczością przedmiotów. Jest to jednak tajemniczość innego rodzaju niż tajemnica rzeczy, która nas tu zajmuje¹⁴. To prawda, że w procesie wyobcowania następuje zamiana rzeczy w towary, a więc zachodzi pierwszeństwo wymiany przed użytecznością, ale wyobcowanie rzeczy ma nie tylko wymiar ekonomiczny. Równie istotny, szczególnie z perspektywy badań nad ciałem jako rzeczą, jest wymiar estetyczny, w którym chodzi o zmysłowe obcowanie z rzeczami, o ich przeżywanie przez podmiot. Utowarowienie odgrywa i tu pewną rolę, co do tego nie ma wątpliwości, ale na nim sprawa się nie kończy.

¹³ Patrz: K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, tłum. K. Jażdżewski, rozdz. ostatni T. Zabłudowski, Warszawa 1960, [online], <http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/index.htm> [dostęp: 30.09.2012].

¹⁴ „Tajemniczość formy towarowej polega [...] na tym, że odzwierciedla ona ludzimy społeczny charakter ich własnej pracy jako przedmiotowy charakter samych produktów pracy, jako społeczne własności naturalne tych rzeczy; dlatego też społeczny stosunek wytwórców do pracy ogólnej występuje jako istniejący poza nimi społeczny stosunek przedmiotów”. K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, ks. 1, t. 1, Warszawa 1951, [online], <http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1867/kapital/01.htm#D1R14> [dostęp: 30.09.2012].

Zmysłowe obcowanie ma charakter spotkania twarzą w twarz, rzeczą w rzecz. „Bardziej niż postacią alienacji, byłoby to procesem ciągłego stawania-się-przedmiotem przez podmiot, ciągłego stawania-się-podmiotem przez przedmiot”¹⁵. W tej konfiguracji ciało zyskuje w pewnym sensie niedookreślony status. Nie jest wszak jednym z przedmiotów, ale nie jest też rzeczą samą w sobie. Ludzkie ciało to swoisty łącznik między tymi biegunami i jako takie staje ono w społeczeństwie nowoczesnym, zdominowanym przez przedmioty pod znakiem zapytania. Musi więc zostać gruntownie zbadane, by jego relacja z tajemnicą rzeczy mogła zostać przywrócona. Stawka jest wysoka, bo kultura masowa oparta na przemysłowych stosunkach grozi całkowitym uprzedmiotowieniem ciała, o czym już w latach 20. przestrzegał w swoich esejach Siegfried Kracauer¹⁶. Takie badania podejmie po wojnie sztuka ciała (*body art*), której pionierami, wiedeńskimi akcjonistami, a wśród nich przede wszystkim Rudolfem Schwarzkoglerem, chcemy się w niniejszych rozważaniach zająć.

SYSTEM PRZEDMIOTÓW A TAJEMNICA RZECZY

Akcjonizm wiedeński przypada na siódmą dekadę dwudziestego wieku. Nie będziemy tu przedstawiać jego szczegółowej charakterystyki, bo znaleźć ją można, i to w języku polskim, gdzie indziej¹⁷. Niemniej owa siódma dekada poprzedniego stulecia jest dla nas istotna, gdyż dokładnie w tym samym okresie, gdy akcjonizm osiąga apogeum, a więc w drugiej połowie dziesięciolecia, we Francji ukazuje się książka, która będzie jednym z kluczy do naszej lektury akcjonizmu jako medytacji nad rzeczami. Mowa tu o dziele *Le système des objets* Jeana Baudrillarda opublikowanym w 1968 roku¹⁸.

Co łączy te dwa wydawałoby się niepowiązane dyskursy? Europa Zachodnia, choć zniszczona w wyniku drugiej wojny, bardzo szybko, dzięki choćby planowi Marshalla, zaczęła wychodzić z kryzysu ekonomicznego. Oznaczało to dalszy rozwój kultury konsumpcyjnej, zahamowany w pewnym stopniu przez działania wojenne. Ta kultura niosła ze sobą swoisty stosunek do ciała, mającego być zarówno dobrem i wrażeniem najwyższym, jak i sprawnym aparatem do przyswajania dóbr i wrażeń¹⁹. Ciało okazuje się warunkiem

¹⁵ J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 31.

¹⁶ Przede wszystkim *Das Ornament der Masse* (Ornament z ludzkiej masy) z 1927 o tancerkach rewiiowych; polskie tłumaczenie można znaleźć w: W. Benjamin et al., *Wobec faszyzmu*, wybór i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 11–23.

¹⁷ Katalog wystawy *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa. Prace z kolekcji Essla (Austria)*, tłum. W. Brand et al., Kraków 2011.

¹⁸ W naszych rozważaniach posługujemy się tłumaczeniem Jamesa Benedicta: J. Baudrillard, *The System of Objects*, trans. J. Benedict, London–New York 1996.

¹⁹ Baudrillard pisze: „«Wyzwolenie» ciała prowadzi do przekształcenia go w przedmiot troski. Troska ta, jak wszystko co dotyczy ciała i naszego stosunku do niego, ma

kultury konsumpcyjnej, jej jedyną miarą, ale też staje się ono stopniowo jej zakładnikiem. Kultura przedmiotów wymaga bowiem odpowiedniego nastawienia i odpowiedniego reżimu. Nie ma w nim miejsca na irracjonalną różniczkę, na bezproduktywną tajemnicę. Szczególnie mocno dało się to odczuć w kraju takim jak Austria, która w procesie budowania powojennej tożsamości odwołała się do wzorców rodem z *ancient régime'u*, co niosło za sobą zdecydowanie skonwencjonalizowane podejście do cielesności²⁰. To jednak jedynie pierwsza warstwa problemu.

Gdy schodzimy głębiej, pojawia się zasygnalizowany na samym początku problem rzeczy jako pałaco domagający się rozwiązania. W nowej sytuacji społeczno-ekonomicznej, w kulturze przedmiotów, coraz mocniej daje się wrażliwym jednostkom we znaki uczucie obcości otaczającego świata, tak bardzo dostępnego i gościnnego, a równocześnie niezwykle podejrzanego. To uczucie, jak się wydaje, dzielą ze sobą akcjonisci i Baudrillard. Ten drugi postanawia w związku z nim sporządzić opis świata konsumpcji, któremu daje nazwę „system przedmiotów”. Tym, co w gąszczu jego opisów dla nas najważniejsze, jest teza, że w systemie przedmiotów, a więc „parareczy”, rzeczy wytworzonych ludzką ręką, bytów ugruntowanych na tęsknocie za rzeczami, dominującą funkcją staje się funkcja znakowa. Istotą analizy jest uchwycenie, iż w społeczeństwie konsumpcyjnym podstawową rolą przedmiotów jest odnoszenie się do siebie nawzajem. W tym kontekście funkcja, to, co możemy dzięki przedmiotowi zrobić, staje się rzeczą drugoplanową. Ważne jest tak naprawdę to, czym dany przedmiot nie jest. W ten sposób system przedmiotów to przede wszystkim autoteliczna gra, w której stawka nie ma w zasadzie już nic wspólnego z rzeczami, a więc konfrontacją z tym,

jednak charakter *ambivalentny*, nie zawsze jest li tylko czymś pozytywnym, a w gruncie rzeczy, ogólnie rzecz ujmując, ma wymiar negatywny. Ciało «wyzwalane» jest nieodmiennie jako przedmiot owej *podwójnej troski*. W konsekwencji dokonującemu się na ogromną skalę procesowi *troski nagradzającej*, który opisywaliśmy jako ustanowienie ciała w jego nowoczesnej postaci [liberalizacja obyczajów, stroju, erotyzmu, kult przyjemności], towarzyszy proces równie potężnego obsadzenia w postaci *troski represyjnej* [higiena, dieta, ćwiczenia, «dyktatura młodości»]”. Idem, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 190.

²⁰ „W tamtym czasie [po II wojnie światowej] narodziła się konserwatywna, wiejska bądź alpejska estetyka, która łączyła się z dziedzictwem kulturowym okresu baroku i monarchii. Media audiowizualne były najważniejszym środkiem przedstawiania idyllicznej austriackiej scenarii. [...] W latach wyzwolenia/okupacji (1945–1955 [okres stacjonowania w Austrii wojsk alianckich]) naród podjął niebywały wysiłek odbudowania zniszczonej Wiedeńskiej Opery Narodowej i Burgtheater, które były symbolami wielkiej austriackiej przeszłości kulturalnej. Operetka, jako odpowiednik musicalu, stała się ważnym i charakterystycznym elementem teatru muzycznego” (*Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 123). Dodatkowo krajowi jego mieszkańcy nadali status ofiary hitleryzmu, w związku z czym denazyfikacja była bardzo powierzchowna. Sprzyjało to konserwowaniu postaw reakcyjnych, opartych na konwenansach, przeciwko którym w skrajnej formie występowała akcjonisci.

co nieludzkie. Konsumpcja jest ostateczną humanizacją świata. Nie pozostawia miejsca na tajemnicę, choć stwarza pozory tajemniczości. Baudrillard uchwytuje to w passusie o losach życiowego projektu w świecie bezkresnej konsumpcji:

[...] to, że konsumpcja wydaje się niepohamowana wynika z faktu, że jest w rzeczy samej totalną praktyką idealną, która nie ma już nic wspólnego (powyżej pewnego progu) ani z zaspokajaniem potrzeb, ani z zasadą rzeczywistości. Jej dynamizm wynika z wiecznie niezaspokojonego projektu obecnie ukrytego w przedmiotach. W związku z tym osadzony w niezapośredniczonej formie w przedmiocie projekt przekazuje swą egzystencjalną dynamikę systematycznemu i nieograniczonemu pozyskiwaniu konsumpcyjnych przedmiotów-znaków. Oznacza to, że konsumpcja musi odtąd bądź wciąż się przekraczać bądź powtarzać się jedynie po to, by pozostać tym, czym jest, a więc powodem do życia. Sama wola życia, fragmentaryczna, rozczarowana, sprowadzona do znaczeń, jest skazana na powtarzanie się i wciąż na nowo znoszenie się w sukcesji przedmiotów²¹.

Egzystencjalny projekt, o którym pisze Baudrillard, można interpretować właśnie jako poszukiwanie związku z rzeczami. Tyle że w sytuacji nadmiaru przedmiotów, które mają być naszymi rzeczami, rzeczy same w sobie znikają. Można to nazwać zemstą przedmiotów za ich instrumentalne przez ludzi traktowanie (jako substytutów rzeczy, narzędzi ich chwytania):

[...] świat przedmiotów ma nam coś do powiedzenia, coś, co wykracza poza przypisywaną im użyteczność. Świat ten dostał się pod panowanie znaków, za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy. Przedmiot desygnował zatem nie tylko świat rzeczywisty, ale zarazem jego nieobecność, a zwłaszcza nieobecność podmiotu²².

Z taką nieobecnością musiano się po wojnie w Europie i nie tylko coraz częściej mierzyć. Jedną z prób stał się właśnie akcjonizm, który – zaznaczymy to od razu – wcale nie był odzyskiwaniem pola przez podmiot, ale próbą skierowania się znów ku rzeczom.

²¹ J. Baudrillard, *The System of Objects...*, op. cit., s. 204.

²² Idem, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

SAMOWITE CIAŁO

Baudrillard w jednej z późniejszych prac pisał:

Cała współczesna historia ciała jest historią wytyczania jego granic, tworzenia sieci oznakowań i znaków, których celem jest jego rozparcelowanie, rozczłonkowanie, pokawałkowanie, poćwiartowanie, zanegowanie w jego różnicach i radykalnej ambiwalencji, by przekształcić je w strukturalne tworzywo wymiany znaków, na podobieństwo przedmiotów, by zniszczyć jego nieskrępowaną wirtualność, a jego wymiennosc w porządku symbolicznym (której nie należy mylić z seksualnością) zastąpić seksualnością pojmowaną jako czynnik determinujący – falliczna instancja opierająca się na fetyszyzacji fallusa jako ogólnego ekwiwalentu. W tym sensie ciało, pod znakiem seksualności we współczesnym znaczeniu tego słowa, innymi słowy – pod znakiem „wyzwolenia”, zostaje włączone w proces, którego funkcjonowaniem i strategią kierują zasady ekonomii politycznej²³.

Można w skrócie powiedzieć, że cały akcjonizm był wyrazem niezgody na tego typu historię ciała. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na kwestię seksualności, która będzie źródłem licznych nieporozumień w sferze odbioru twórczości wiedeńczyków. Oskarżenia o związek z brukową pornografią nie były rzadkie²⁴, jednak wydają się szczególnie nietrafione właśnie dlatego, że akcjonistom nie chodziło o proste „wyzwolenie ciała”²⁵ w duchu uczynienia go podatnym na urynkowane przyjemności. Wręcz przeciwnie, często interesował ich reżim cielesny o niemalże ascetycznym charakterze²⁶, w którym zmysłowa przyjemność z pewnością nie była celem. Nie to jednak interesuje nas tu najbardziej.

Choć Baudrillard wyraźnie w swoich tekstach ubolewał nad uprzedmiotowieniem świata, zamienieniem go w grę wymienialnych znaków, dostrzegał równocześnie, że w przedmiotach mimo wszystko tkwi szansa na wyjście z tego zaklętego kręgu. Szczególnie wyraźnie pisał o tym pod koniec życia, gdy pierwotna pasja krytyczna już w pewnym stopniu z niego uleciała:

Przedmiot jest z pewnością pośrednikiem, zarazem jednak, ze względu na swój bezpośredni i immanentny charakter, zaburza ten proces pośredniczenia. Umieszcza się po obu stronach, zarazem zadowala i rozczarowuje; uczestniczy zatem, być może, w tej części przeklętej, o której pisał Bataille, której nie można nigdy znieść, unicestwić ani odkupić. Nie ma możliwości odkupienia przedmiotu, zawsze pozostaje z niego jakaś «resztką», której nie jest w stanie wchłonąć podmiot, pragnący ją ukryć za pomocą

²³ Idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 128.

²⁴ Patrz: *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 44–51.

²⁵ Być może wyjątkiem jest tu twórczość, szczególnie późna, Otto Muehla.

²⁶ Widać to bardzo wyraźnie u Hermanna Nitscha i Güntera Brusa.

powielania czy akumulacji, piętrzący jedynie kolejne przeszkody na drodze do za-
dzierzgnięcia z nim relacji. [...] Przedmiot odgrywa nader dramatyczną rolę, jest peł-
noprawnym aktorem, niweczającym wszelką prostą funkcjonalność²⁷.

Wspominaliśmy wyżej o szczególnym statusie ciała w kulturze przedmiotów. Mówiliśmy o jego zawieszeniu między nimi a rzeczami. Wydaje się, że spostrzeżenia Baudrillarda o „resztkach” szczególnie dobrze odnoszą się właśnie do niego jako niepełnego przedmiotu, ale też przedmiotu determinującego inne przedmioty, a więc hiperprzedmiotu. Takie ciało okazuje się nie tyle czymś już zdefiniowanym, co otchłannym, pełnym możliwości, niesamowitym.

W swoim słynnym eseju Zygmunt Freud zrekonstruował znaczenie niesamowitego (*unheimlich*), śledząc historię terminu „samowite” (*heimlich*). Pokazał, iż termin ten początkowo oznaczał to, co swojskie, codzienne, bezpieczne, najbliższe człowiekowi, by następnie odnieść go również do tego, co właśnie jako najbliższe jest też ukryte przed obcym spojrzeniem, tajemnicze, sekretne. Stąd zaś już tylko krok do tego, co niebezpieczne, odpychająca, przerażająca, a więc do niesamowitego. Prowadzi to Freuda do ważnej dla nas konstatacji: „«Niesamowite» to w jakiś sposób coś w rodzaju «samowitego»”²⁸. To podobieństwo okazało się szczególnie istotne dla akcjonistów w ich cielesnych działaniach. Wszak ciało to coś najbliższego człowiekowi, najbardziej swojskiego, a równocześnie coś, co należy ukrywać, nasz najcenniejszy sekret. Logiczną tego konsekwencją jest zbadanie ciała niesamowitego, a więc dokładnie to, co Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl i Schwarz-kogler zrobili w swoich akcjach.

Freud pisze trochę dalej:

Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Owo odniesienie do wyparcia rozjaśnia nam teraz także [przywoływaną wcześniej przez Freuda] Schellingowską definicję, podług której niesamowite jest czymś, co powinno pozostać w ukryciu, co jednak się ujawniło²⁹.

Przenosząc to na nasz grunt, mamy do czynienia ze społecznym mechanizmem ukrywania, którego negatywem jest ujawnianie w sztuce akcjonistycznej. Ciało zostaje całkowicie odsłonięte w swojej najbardziej intymnej cielesności – obnażone w swojej fizjologii, niemal morderczym wysiłku trzewi jak u Brusa, bądź sportretowane w swojej kruchości, podatności na zranienie jak u interesującego nas najbardziej Schwarzkoglera. Szczególnie istotne jest tu

²⁷ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, op. cit., s. 11–12.

²⁸ Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, t. 3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 241.

²⁹ Ibidem, s. 253.

odejście od anegdoty, od fabularnej treści, od jakiegokolwiek naśladownictwa. Działania akcjonistów nie są odgrywaniem czegośkolwiek, nie są inscenizacją. Brus i Muehl ukuli w tym kontekście termin *Direkte Kunst*, a więc Sztuka Bezpośrednia, by podkreślić konieczność niezapośredniczonej obecności. Ciało odsyła samo do siebie, nawet w procesie konfrontacji z zewnętrznym kontekstem (przedmioty, przestrzeń, technologie rejestracji obrazu – fotografia i film). Jest to zdecydowanie zgodne z tym, co pisał Freud³⁰. Doświadczenie niesamowitego jako przeżycia w odróżnieniu od niesamowitego, które sobie jedynie wyobrażamy, wymaga usunięcia fikcji³¹. Ta ostatnia może być przestrzenią niesamowitego właśnie jako wyobrażenia, ale dla celu akcjonistów, którzy dążyli do maksymalnego spotęgowania przeżycia cielesnego, byłaby to strategia nieskuteczna.

W jaki sposób wywołać niesamowite? Poprzez spotęgowanie samowitości, czyli radykalne zanurzenie się w wypartych doświadczeniach cielesnych. Nie skądinąd brały się krwawienie, defekacja czy masturbacja u Brusa, u Nitscha szarpania mięsa, a u Schwarzkoglera natrętna symbolika kastracyjna. Można było to odebrać jako epatowanie okropieństwem, ale zamysł był szerszy. W *Manifestie Teatru Orgii Misteriów* Nitsch pisał:

[...] mierzę się ze wszystkim, co wydaje się negatywne, niesmaczne, perwersyjne i obsceniczne, z pożądaniem i wywołaną przez nie histerią ofiarą, aby oszczędzić TOBIE wstydu i skalania wynikających z popadnięcia w skrajność. Jestem wyrazem wszelkiego stworzenia. połączyłem się z nim i utożsamilem. wszystkie cierpienia i pożądania, które połączą się w jeden stan dzikiego upojenia, ogarną mnie, a przez to i CIEBIE³².

Brus zaś rzucał lapidarnie: „Moje ciało jest zamiarem, moje ciało jest zdarzeniem, moje ciało jest skutkiem”³³.

Ciało akcjonistów ma zatem procesualny charakter w stopniu znacznie bardziej skondensowanym, niż to jest możliwe w życiu codziennym. Akcjonści wyostwiają sam akt trwania cielesnych działań. Szczególnie widać to u Brusa, choćby w *Zerreiβprobe* (Próba wytrzymałości, 1970). Ma to na celu ukazanie intymnego związku niesamowitego i samowitego, odsłonięcie wypartego, nie jednak, by nim się po prostu rozkoszować, lecz by spróbować niejako wrócić do stanu sprzed wyparcia, stanu niewinności. Przestrzenią

³⁰ Psychoanaliza była najważniejszym teoretycznym punktem odniesienia akcjonistów. Wszyscy w ten czy inny sposób inspirowali się Freudem. Dodatkowo Nitsch był pod dużym wpływem Carla Gustava Junga, a Muehl Wilhelma Reicha. Więcej na ten temat: Kerstin Barnick-Braun, *Vienna Actionism and Psychoanalysis. Freud, Jung, Reich*, [w:] *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, eds. E. Badurska-Triska, H. Klocker, Köln–Wien 2011, s. 67–68.

³¹ Ibidem, s. 257–258.

³² *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 77.

³³ Cyt. za: ibidem, s. 57 [pisownia zmodyfikowana].

takiej niewinności jest sztuka, potężne narzędzie odprzedmiotowania ciała, deautomatyzacji życia, spotęgowania istnienia. Warto tu przypomnieć słowa Wiktora B. Szklowskiego, bo jak żadne wydają się oddawać dążenia akcjonistów:

Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwniania” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudność i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien więc być przedłużony; sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne³⁴.

Ciało zostaje w akcjonizmie ponownie ucieleśnione na drodze udziwnienia rozumianego nie jako groteska bądź efekt obcości, lecz poprzez uwidzialnienie właśnie, poprzez całkowite wystawienie na spojrzenie z jednej strony i na samoprzeżywanie z drugiej. Ciało nie jest niczym więcej niż sposobem przeżywania cielesności, czy też jest aż nim. Nie jest przedmiotem, nie ma żadnej specjalnej funkcji, ale nie jest też podmiotem. Akcjonizm nie jest humanizmem. Już raczej obiektywizmem:

[...] w akcji materialnej osoba traktowana jest nie tyle jako osoba, ile jako ciało. ciało, rzeczy nie są postrzegane jako przedmioty służące naszym celom, ale zostają radykalnie oderwane od wszelkich celów. wszystko rozumiane jest tu jako forma. istoty ludzkiej nie postrzega się już jako istoty ludzkiej, jako osoby, postrzega się ją natomiast jako ciało mające pewne własności. akcja materialna stanowi przedłużenie rzeczywistości³⁵.

LEKARSTWO NA KLAMSTWO

Brus powiedział na temat swoich działań:

„Rytuał” może być dopuszczalnym terminem, jeśli pozbawi się go jawnie religijnych konotacji. Przelamywanie tabu to dla mnie tylko środek stylistyczny, nic ponadto. Pozwoliłem swojemu ciału, sobie, znaleźć się w tak skrajnych sytuacjach, że pewne normy zachowania społecznego mogły mi się wydać jedynie czystym absurdem³⁶.

³⁴ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 100.

³⁵ O. Muehl, *Akcja materialna. Manifest 1964*, [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 59.

³⁶ Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński*, op. cit., s. 57.

Docieramy tu do punktu węzłowego w naszych rozważaniach, a więc kwestii budowania ram komunikacji z rzeczami. Taką ramą w akcjonizmie staje się ciało rozumiane bardzo swoiście – jako przestrzeń, gdzie normy społeczne wydają się absurdem, a więc niejako ogółoconą z kultury³⁷. Przestrzeń jałowa, obiektywna, a przez to terytorium „prawdy”. Szczególnie widać to w interesujących nas pracach Schwarzkoglera z okresu 1965–1966, także dlatego, że jego medium jest fotografia³⁸. To akcje bez publiczności, akcje, które natychmiast stają się jedynie śladem samych siebie. Wrócimy do tego problemu. Na razie przyjrzymy się jeszcze „prawdzie” akcjonistycznego działania.

Ciało Schwarzkoglera jest ciałem niemym, a więc ciałem bez języka. W tym leży jego rytualny charakter. Warto powołać się tu na teorię rytuału Roya A. Rappaporta jako punkt wyjścia, który można na nasze potrzeby rozszerzyć. Rappaport pisał: „w naturze religii leży wytwarzanie Słowa – Słowa Prawdziwego, na którym opierają się prawdy symboli i ustanawiane przez nie przekonania [...] za kuźnię, w której wykuwa się Słowo, uważam rytuał”³⁹. Pamiętając o zastrzeżeniu Brusa, można ten cytat zmodyfikować następująco: „w naturze sztuki leży wytwarzanie Ciała – Ciała Prawdziwego, na którym opierają się prawdy symboli i ustanawiane przez nie przekonania [...] za kuźnię, w której wykuwa się Ciało, uznać można akcję”. Akcje wiedeńców, w tym Schwarzkoglera, nie spełniają definicji rytuału Rappaporta⁴⁰, gdyż mamy w nich do czynienia z działaniami zakodowanymi przez samych działających. Niemniej akcjonizm wiedeński przynosi ze sobą z pewnością kontekst rytualny, a więc formalizację, działanie, a przede wszystkim dążenie do Prawdy.

U Rappaporta najcenniejsza dla nas jest pewna intuicja – rytuał jest lekarstwem na niesioną przez język możliwość kłamstwa. Język powołuje do życia Świętość, ale też od razu stanowi dla niej zagrożenie, dlatego domaga się działania jako tego, co utrwała Świętość. Działanie nie kłamie, szczególnie jeśli się powtarza. Na tym polega siła rytuału. O podobnej strategii można też

³⁷ Mówimy „niejako”, gdyż jest oczywiste, że wyjście poza kulturę jest jedynie mirażem, który nie ma szans się zmaterializować. Sama akcja jest jednak medium wykształconym w bardzo określonej kulturze. Akcjonizm pojawił się w polu sztuki współczesnej i w nim pozostał.

³⁸ Warto przypomnieć tu słowa Susan Sontag: „Fotografia, pełniąc tak wiele narcystycznych funkcji, stanowi zarazem potężne narzędzie depersonalizacji naszego stosunku do świata, a te dwie funkcje uzupełniają się wzajemnie. Podobnie jak używana obustronnie lornetka, aparat fotograficzny sprawia, że to, co egzotyczne, wydaje się bliskie, intymne, a to, co dobrze znane – małe, abstrakcyjne, obce, oddalone”. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009, s. 177.

³⁹ Rappaport R. A., *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, tłum. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków 2007, s. 48

⁴⁰ „Przez pojęcie «rytuału» rozumiem wykonanie mniej lub bardziej niezmiennych sekwencji formalnych czynów i wypowiedzi, zakodowanych bynajmniej nie przez wykonujących”. Ibidem, s. 52.

mówić w przypadku akcjonizmu, w którym miejsce Świątości Prawdziwej zajmuje Ciało Prawdziwe, a więc Ciało poza systemem przedmiotów, ciało jako rzecz. Omówimy to na przykładzie akcji Schwarzkoglera⁴¹, które uznajemy za rodzaj działań zrytualizowanych⁴² ze względu na ich systematyczność, powtarzalność ich formuły, a także „performatywność”, która oznacza w naszym kontekście, że cielesne działanie wytwarza pewne ciało, które poza tym wytwarzaniem nie funkcjonuje w interesującym nas charakterze⁴³.

O Schwarzkoglerze mówi się często jako o najbardziej wyciszonym, opanowanym, apollińskim z akcjonistów⁴⁴. Jego inscenizowane na potrzeby aparatu akcje cechuje statyczność, brak płynności ruchu, fragmentaryczność. Składają się nie tyle z działań, ile z serii *tableaux*, nie oznacza to jednak, że dystansują się od materialności ciała. Wręcz przeciwnie, statyczność niesie ze sobą wrażenie mięsistości obrazu, namacalności ciała, które było w skoncentrowany sposób obecne w przestrzeni działania. Na fotografiach widzimy obandażowane ciało modela (czasami jest to Schwarzkogler, częściej jego przyjaciel Heinz Cibulka), które wchodzi w proste przestrzenne relacje z przedmiotami, sugerującymi zagrożenie dla ciała, a więc wspomnianą podatność na zranienie (oraz możliwość kastracji) – sznur, kabel, żyłtka, nóż, nożyczki. Pojawiają się też zwierzęta w charakterze przedmiotów – martwe ryby, martwy kurczak. Co szczególnie ciekawe dla nas, we wszystkich akcjach pojawiają się dwa intrygujące konstrukty. Ich znaczenie Eva Badura-Triska interpretuje następująco:

W pewnym sensie jako metafory idealnego stanu czystości – i w związku z tym jako antytezę motywów destrukcji i okaleczenia – Schwarzkogler wprowadził do świata swoich obrazów dwa elementarne, abstrakcyjne ciała geometryczne: białą kulę (w rzeczywistości balon owinięty bandażami) oraz czarny kwadrat (tafla czarnego szkła)⁴⁵.

⁴¹ Interesują nas akcje numer 2, 3, 4 i 6, gdyż odbyły się bez publiczności, na potrzeby obiektywu (akcja numer 1 była jeszcze tradycyjnie pojmowaną akcją – z udziałem widzów i nastawioną na w pewnym sensie fabularny rozwój wydarzeń; określona została zresztą w programie jako „akcja malarska”) i w przeciwieństwie do akcji 5a, 5b i 5c nie zostały uznane przez autora za niepowodzenie. Materiał do analizy czerpiemy z katalogów *Akcjonizm wiedeński* i *Vienna Actionism*. Drugi z nich jest niezwykle szczegółowym źródłem informacji na temat twórczości Schwartzkoglera, zawiera choćby jego detaliczny życiorys.

⁴² Kuszące byłoby, na zasadzie analogii do dychotomii „liminalność/liminoidalność” wprowadzonej przez Victora Turnera (*Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 29-96), mówienie o „rytuoidalności” wiedeńskiego akcjonizmu. Słowo to jednak brzmi wyjątkowo niezgrabnie.

⁴³ Syntetycznie ujął to sam artysta: „WYKONANIE JEST WAŻNE; BEZMYŚLNE UŻYCIE JEZYKA PO PROSTU DLA FANTAZJI BEZ SENSU (ISTNIEJĄCEGO) W SPOŚÓB BEZPOŚREDNI”. Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 112.

⁴⁴ S. Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 35; E. Badurska-Triska, *The Expansion of Painting. From Panel Painting to Action*, [w:] *Vienna Actionism...*, op. cit., s. 86–95 (to tu pojawia się określenie „apolliński akcjonista”).

⁴⁵ E. Badurska-Triska, *Staged photography. Images after the Departure from Panel Painting*, [w:] *Vienna Actionism...*, op. cit., s. 112.

Te niejako całkowicie obiektywne byty (obiekty) są stały kontekstem, stając się potwierdzeniem wyrażonego przez Schwarczkoqlera dążenia: „chcę, by moje obrazy były uważane za skrajnie przedmiotowe”⁴⁶, które interpretujemy tu jako pragnienie rzeczowości przeciwne do przedstawieniowego charakteru tradycyjnej sztuki.

Z jednej strony ciało w kompozycjach Schwarczkoqlera jest elementem centralnym, ku któremu grawitują przedmioty (szczególnie widać to w akcji numer 6, polegającej na zapisie manipulacji artefaktami), z drugiej strony staje w rzędzie owych przedmiotów, jest niejako do nich przyrównane. W związku z tym ostatnim procesem nabiera ono podobnie obiektowego charakteru jak biała kula i czarny kwadrat. Mamy tu do czynienia z efektem, który sam artysta nazwał oczyszczeniem, a więc z funkcją rytualną działania. Ciało pozbawione swojej codziennej anegdotyczności staje się ciałem spotęgowanego doświadczenia życia. Dzieje się to poprzez skrajne uproszczenie i konfrontację z podstawowymi lękami, takimi jak lęk przed kastracją. W tym sensie akcje Schwarczkoqlera są odkrywaniem rzeczowości ciała, lekarstwem na kłamstwo języka przedmiotów:

[...] artysta tworzy pewien kompleks, który różni się od codziennej rzeczywistości tym, że jest mniej skomplikowany niż ona, i pozwala widzowi na to, by uporał się z nim po swojemu. widz oderwany od powabów codziennego otoczenia (na które patrzy w inny sposób) SZTUKA JAKO CZYŚCIEC DLA ZMYŚLÓW artysta staje przed cywilizującym labiryntem pojęć (dyktaturą anonimowej organizacji) ze swoimi idiotycznie prostymi konstrukcjami. [...] relacje symboliczne wykorzystywane są w charakterze hipotez roboczych. sztuka jako trenowanie doświadczenia i destrukcja wszelkich przyjętych koncepcji NA TEMAT ŻYCIA. malarstwo jako sztuka uzdrawiania⁴⁷.

ZATRZYMANIE – ŚLAD

By uzdrowić ciało z choroby uprzedmiotowienia, Brus, Muehl i Nitsch zanużyli je w doświadczeniu ekstremalnym, w napiętej do granic możliwości żywej obecności. Schwarczkoqler poszedł, wydawałoby się, w przeciwnym kierunku, rezygnując z działań na żywo. Jego medium stała się fotografia. Nie oznaczało to jednak, że jego projekt nie był radykalny. Wręcz przeciwnie, i u niego odnajdujemy ekstremalną fizyczność. Nie jest to jednak skrajne pobudzenie, lecz bezruch. Szczególnie dobrze widać to w filmie *Satisfaction* (1968), w którym wystąpił obok Muehla i małżeństwa Brusów. Podczas gdy oni stają się w miarę jego trwania coraz bardziej ekspresyjni, Schwarczkoqler przez cały czas klęczy nagi, z rękoma skrzyżowanymi za plecami, przyciska-

⁴⁶ Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 111.

⁴⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 113.

jąc czołem jeden koniec kija, którego drugi koniec umieszczony jest w górnym rogu pomieszczenia, gdzie dzieje się film. Hubert Klocker nazwał to przykładem „zrytualizowanego ćwiczenia cielesnego doświadczenia”⁴⁸. Projektowaniem takich ćwiczeń zajął się artysta w ostatnich latach życia⁴⁹.

Bezruch, zatrzymanie były też ważnym elementem analizowanych przez nas akcji z połowy lat sześćdziesiątych⁵⁰. Ciało w nich często zastyga. Bardziej dynamiczne od niego bywają przedmioty, choć i one raczej trwają w swoim stanie, niż przechodzą jakąkolwiek ewolucje. Dzieje się tak, gdyż „Schwarzkogler nie był zainteresowany czasowym następstwem, ale chwilą, *punctum temporis*”⁵¹. To właśnie w punkcie, w bezruchu osiąga się pełnię cielesnej obecności, zdawał się mówić w swoich pracach. Jak stwierdził Nitsch, który się z nim przyjaźnił:

[...] w ostatecznym rozrachunku twórczość schwarzkoglera pozostawała określona przez wszechogarniającą próbę wejścia w religijno-filozoficzny związek ze światem i istnieniem. Jego celem było zgłębienie fundamentalnych możliwości związanych z doświadczeniem⁵².

Schwarzkogler doskonale zdawał sobie sprawę, że cielesne doświadczenie nie jest komunikowalne wprost. W pewnym sensie wykazał tu większą przenikliwość niż jego towarzysze. Zrozumiał, że skoro ciało materialne jest jedynie śladem ciała jako rzeczy, to dzieło sztuki powinno być niczym więcej jak śladem materialnego ciała. Dzięki temu podejściu był w stanie uchwycić sposób przejawiania się rzeczy, który można określić, przywołując Derridę interpretowanego przez Jacka Migasińskiego, następująco: „ślad jest zawsze powtórzeniem, «iterowalnością» czegoś, co było już wcześniej, choć to wcześniejsze też nie jest najwcześniejsze. Zawsze już jest późniejsze”⁵³. Ciało przychodzi zawsze za późno, dlatego można je jedynie sfotografować. Dzieje się tak jednak nie dlatego, że oryginał jest nieuchwytny, ale ponieważ nie ma oryginału. Rzecz nie jest uprzednia w stosunku do ciała, nie jest też uprzednia w stosunku do przedmiotu. Rzecz niejako jest przez nie wciąż śledzona jako wspomniana już irracjonalna resztką. Ciało akcjonisty jest cieniem rzeczy, naświetlonym przez nią negatywem. Nie dziwi więc, że Schwarzkogler swoje akcje fotografował.

⁴⁸ Za: G. Jutz, *Vienna Actionism and Film*, [w:] *Vienna Actionism...*, op. cit., s. 141.

⁴⁹ Schwarzkogler zmarł w 1970 roku w tajemniczych okolicznościach, wypadając z okna swojego mieszkania.

⁵⁰ Pokazuje to rejestracja filmowa akcji numer 4 autorstwa Brusa ([online], <http://www.youtube.com/watch?v=kKTMZRi7G5I> [dostęp: 30.09.2012]). Dynamiczny montaż podkreśla statyczny charakter kadrów.

⁵¹ G. Jutz, *Vienna Actionism and Film*, op. cit., s. 141.

⁵² Cyt. za: *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 106.

⁵³ Cyt. za: *Derrida, czyli jak stać się najmądrzejszym na świecie?*, zapis dyskusji w IFR., „Orgia Myśli”, [online], <http://www.orgiamysli.pl/node/296> [dostęp: 30.09.2012].

CIAŁO JAKO OBIEKT

W wyniku powyższych rozważań wyłania się użyteczny słownik, którym możemy posłużyć się w przyszłości. Świat pomyślany w duchu to rzeczy, świat, który o rzeczach zapominał, to system przedmiotów. Między nimi zieje przepaść, którą jednak da się zapełnić. Pomostem, który prowadzi z powrotem ku rzeczom, jest ciało, oczyszczone jednak z przedmiotowych naleciałości. Takie ciało, spotęgowane ciało akcjonistów, którego ślady przechowują fotografie Schwarzkoglera, to nie rzecz ani przedmiot. To obiekt i na nim zakończmy.

BODY AS OBJECT. „RITUALS” OF RUDOLF SCHWARZKOGLER

Rudolf Schwarzkogler is the least known and discussed among the Vienna Actionists, partly due to his premature death, but also because his work do not utilize poetics of shock typical for other Actionists. Nevertheless Schwarzkogler, sometimes referred to as Apollonian Actionist, can be counted among the key artist in postwar body art.

The article discusses Schwarzkogler oeuvre from the middle sixties in the context of his Viennese colleagues' work but also situates it on the bigger map of cultural changes in Europe after the war. In order to do so a set of analytical categories is created. The world of things is seen, after Kant, as impenetrable mystery. In order to approach this mystery modern man produces „human things”, which are called commodities in the paper. In this process an autonomous system, described by Jean Baudrillard in *Le Système Des Objets*, arises. In this system thing in itself is lost. Consumer culture becomes a burial of things. Modern art aims at reanimating them. In the case of Schwarzkogler reanimation is conducted by ritualizing the body, yet without any sense of scandal. Traces of this clinical operation are preserved in his photographs documenting the performances. In these performances the body is neither a thing, nor a commodity but becomes an object. This „objectual” character of the body in Schwarzkogler's work is the main focal point of the article.

BIBLIOGRAFIA

1. *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa. Prace z kolekcji Essla (Austria)*, tłum. W. Brand et al., Kraków 2011.
2. *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, eds. E. Badurska-Triska, H. Klocker, Köln–Wien 2011.
3. Baudrillard J., *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
4. Baudrillard J., *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
5. Baudrillard J., *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
6. Baudrillard J., *The System of Objects*, trans. J. Benedict, London–New York 1996.
7. Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.

8. Berlin I., *Kontroświecenie*, [w:] idem, *Pod prąd. Eseje z historii idei*, tłum. T. Bieroń, red. H. Hardy, Poznań 2002.
9. Derrida, *czyli jak stać się najmądrzejszym na świecie?*, zapis dyskusji w IFR „Orgia Myśli”, [online], <http://www.orgiamysli.pl/node/296>.
10. Freud Z., *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, t. 3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
11. Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001.
12. Kracauer S., *Ornament z ludzkiej masy*, tłum. C. Jense, [w:] W. Benjamin i in., *Wobec faszyzmu*, wybór i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1987.
13. Markowski M. P., *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac., wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.
14. Marks K., *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, tłum. K. Jażdżewski, rozdz. ostatni T. Zabłudowski, Warszawa 1960, [online], <http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/index.htm>
15. Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, ks. 1, t. 1, Warszawa 1951, [online], <http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1867/kapital/01.htm#D1R14>
16. Rappaport R. A., *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, tłum. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków 2007.
17. Schlegel F., *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac., wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.
18. Siemek M. J., *Wykłady z klasycznej filozofii niemieckiej*, Warszawa 2011.
19. Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009.
20. Szklowski W. B., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006
21. Turner V., *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.