

Ryszard Solik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0002-8278-1132

Artystyczne przygody ciała. Uwag kilka o napięciach między wizualnością a doświadczeniem ciała zmediatyzowanego

*Zmiana w doświadczeniu obrazu wyraża także
zmianę w doświadczeniu ciała, dzięki czemu
kulturowa historia obrazu znajduje swoje odzwierciedlenie
w analogicznej kulturowej historii ciała (Belting 2007: 31).*

Konteksty – relacje – styczności

Zacznijmy od sformułowania pewnej oczywistości dotyczącej sztuki i ciała. Zastrzegając jednak – co konieczne, a przy tym już mniej oczywiste – iż wszystko, cokolwiek wydaje nam się oczywistością i za oczywiste uznajemy, uchodzi za takie wyłącznie w obrębie jakiejś określonej struktury dyskursywnej czy interpretacyjnej wspólnoty. Oczywistość bowiem niezinterpretowana, akontekstualna nie istnieje. Nie jest też i nie będzie jako pojęcie „narzędziem intersubiektywności” (Bal 2012: 47) o istotowym i uniwersalnym walorze. Ani wynikiem indywidualnego doświadczenia, lecz raczej ugruntowanych (w danej społeczności lub kulturze) kolektywnych przekonań. A co do wspomnianej oczywistości, chodzi tutaj o związek sztuki i ciała, który – różnie ujmowany i rekontekstualizowany w świetle doraźnych strategii zarówno przez przedstawicieli szeroko rozumianych sztuk wizualnych, jak i teoretyków różnych specjalności – jako taki dyskusji nie podlega. Należy przez to do tych niepodważalnych i – powtórzmy, choć brzmi to w polu refleksji naukowej podejrzanie – oczywistych kwestii, o które nie toczy się dziś akademickich sporów, a prowadzone dyskusje, nie wykluczając humanistyki z jej wielością punktów widzenia, tyczą złożonej natury relacji, nie zaś zasady. Przy tym oczywistość tego związku to następstwo nie tylko tego, co najbardziej uchwytne – historycznych (re)prezentacji i narracji cielesności czy też doświadczenia ciała w polu sztuk wizualnych i performatywnych, ale także efektu skonwencjonalizowania w obrębie uznanych praktyk kulturowych i dyskursywnych. Wagi tego ostatniego nie należy pomniejszać, zwłaszcza w kontekście determinowanej kulturalizmem świadomości, iż określoność czegokolwiek jest zawsze określonością kulturowo i kontekstualnie warunkowaną. Stąd też oczywistość tej relacji nie jest, jak powiada Stanley Fish, „własnością bezkontekstowego języka”, lecz „wytworem okoliczności związanych z kontekstem czy interpretacją” (Fish 2008: 29), zarówno w przestrzeni praktyki artystycznej, jak

i dyskursów nauki. Niemniej związek to nieco jednostronny, ciało bowiem sztuki nie potrzebuje. Zwłaszcza ciało / ciała, które nigdy nie stały się „miejscami” sztuki i dla sztuki, i dla których na rynku potrzeb i idei twórczość zdaje się obciążoną nadmiarowością, zbędną przestrzenią kulturowej i społecznej antroposfery. Nie potrzebuje także w wymiarze (ontologicznym), w jakim sztuka / sztuki (nie tylko performatywne, body-art, happening czy „żywa rzeźba”) ciała i cielesności pożądamy i jakiego wymagają. Czego nie zmieniła ani niemal nieograniczona różnorodność artystycznych konkretyzacji, wcieleń / ucieleśnień sztuki, ani jej zaskakująca skłonność do przekształceń czy paradygmatycznych reorganizacji, ani wreszcie konceptualizacja twórczości. Ciało obejdzie się więc bez sztuki, ale nieucieleśniona sztuka, nie wykluczając „wirtualnego ciała sztuki” i ucieleśnionej percepcji, skazuje się na nieistnienie. Przy czym ucieleśnienie to należy rozumieć szeroko, najlepiej w duchu niosącej wiele możliwości transdyscyplinarnej *Bild-Anthropologie* Hansa Beltinga. Bo chociaż związek sztuki i ciała przejawiał się z różną intensywnością w dyskursach dyscyplin zajmujących się sztuką (zwłaszcza w domenie antropometrii czy refleksji nad ikonografią ciała i artystycznymi reprezentacjami ciała / cielesności), to decydującą rekontekstualizację tej problematyki przyniósł dopiero „zwrot obrazowy” (William J.T. Mitchell), inaczej „ikoniczny” (Gottfried Boehm) z jego „ofensywą obrazową” oraz zainteresowaniem „obrazowością nieartystyczną” (Zeidler-Janiszewska: 152). Prace Mitchella, teksty z kręgu niemieckiej *Bildwissenschaft*, Boehma, Wolfganga Kempa, Horsta Bredekampa czy wreszcie Beltinga wyznaczyły tu nowe otwarcia i perspektywy. Nigdy jednak problematyka styczności sztuki i ciała nie wybrzmiała z taką stanowczością jak właśnie u autora *Bild-Anthropologie*.

Nasuwa się więc granicząca z pewnością konkluzja, iż w konsekwencji właściwej sztuce pożądlivosti ciała, w której bezcielesność podległa wykluczeniu, styczności sztuki i ciała były, są i będą konfigurowane na wiele sposobów. Mowa o pożądlivosti ciała, albowiem bezcielesne nie są „nawet obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące nasze [...] własne ciało” (Belting 2007: 11). Niemniej w zakresie tych styczności trzy zasadnicze płaszczyzny, w sporym uogólnieniu, wydają się dominujące. Chodzi kolejno: po pierwsze, o „cielesność” nośników sztuki; po drugie, o artystyczne reprezentacje ciała; oraz po trzecie, o ciało zmediatyzowane, poddawane w twórczości performatywnej różnym ingerencjom i opresjom. Prześledźmy rysujące się aspekty tych styczności.

W pierwszym obszarze mowa o cielesności medialnych nośników, cielesności sztuki rękodzielnej i przedmiotowej. Myślimy tutaj o fizyczności wynikającej z ontologii przedmiotu, myślimy o materii, w której „sprawdza się działanie inwencyjne przekształcające konieczne cechy przeszkody [opór substancji, tworzywa, związany z realizacją twórczego zamiaru – dop. R.S.] w prawa dzieła” (Eco 2007: 14). Myślimy także, w kontekście technologicznej rewolucji, o immaterialnej bezcielesności nowych mediów i wirtualizacji sztuki oraz ciała sztuki (por. Wysocka 2013). W punkcie drugim przestrzeń tych styczności, zwłaszcza w tak zwanym długim trwaniu, odnosi się do przepracowanej w historycznych narracjach ikonografii cielesności. Skala i różnorodność artystycznych reprezentacji ciała ujawnia nie tylko napięcia między nieobecnością a obecnością, reprezentacją a odniesieniem, ale też pokazuje, iż od zawsze ciało było przede wszystkim – jak to określił swego czasu Bryan Turner –

„możliwością formowaną przez kulturę i realizowaną w toku ludzkich interakcji” (Turner, za: Bauman 1995: 77). Możliwością wielu praktyk, polityk, celów i intencji, obiektem artystycznej fetyszycacji, seksualizacji czy deseksualizacji, a także – jak pokazuje choćby Linda Nochlin – napięcia między niespełnioną totalnością a fragmentaryzacją ciała (Nochlin 1994). W to pole reprezentacji i możliwości zarazem z powodzeniem daje się również wpisać problem płci ciała i związane z tym narracje o cielesności, wreszcie, sprzężone zwykle z męskim punktem widzenia, narracje o władzy i ciele, a ściślej – o władzy nad ciałem. Przestrzeń tych styczności radykalnie natomiast rekonfiguruje trzecia z płaszczyzn, włączenie ciała w obszar praktyki artystycznej. Chodzi o dosłowną obecność zmediatyzowanego nieludzkiego i ludzkiego ciała jako kreatywnego i sensotwórczego tworzywa (medium). W ten oto sposób sztuka przeszła od obrazu nieobecnego (reprezentacji ciała) do zwykle performatywnie zorientowanej „realnej egzemplifikacji” (prezentacji), która przyjmowała różne konkretyzacje. Począwszy od żywego ciała poddawanego zabiegom, ingerencjom, opresjom, degradacjom (body-art), przez manifestacje na przykład dematerializowanej cielesności abject-artu czy bio-artu, na symbiozie bio- i technosfery, czyli stechniczowanym, transludzkim ciele skończywszy. „Moje ciało jest zamiarem, moje ciało jest zdarzeniem, moje ciało jest skutkiem” (Brus 2011: 57) – głosił Günter Brus, związany z wiedeńskim akcjonizmem. Happening, performance, body-art, akcje i wydarzenia artystyczne (eventy) przyniosły fundamentalne zmiany w zakresie ontologii dzieła (cielesności mediów), zastępując „ontologię rzeczy, przedmiotu, [...] statyczności [...] ontologią ruchu, czasu i zmiany” (Wilkoszewska 1999: 13). Ale przyniosły też – co naturalne – zmiany w percepcji. Wszak poddawana różnym transfiguracjom twórczość – podpowiada Wolfgang Welsch – „za każdym razem sama określa pole istotnych dla niej form percepcji” (Welsch 2005: 140), a te nie pozostają obojętne wobec doświadczenia ciała. Właściwa tym formom wydarzeniowość oraz obecność ciała jako artystycznego medium „ucieleśniły” percepcję w stopniu dotąd niespotykanym, w kontekście zarówno ciała doświadczanego, jak i doświadczającego. Mowa tu o doświadczeniu artystycznego zdarzenia, w którym aktywizujemy całą naszą cielesność i w które to własną cielesnością wkraczamy. W ten sposób media modelują naszą percepcję i jednocześnie oddziałują na ciało. Przy tym nie zapominajmy, że ów cielesny aspekt percepcji intensyfikuje również fakt, iż w doznaniu sztuki „część percypowanych treści znajduje się poniżej progu świadomości”. W konsekwencji doświadczenie dzieła jest w „znacznym stopniu warunkowane przez procesy neurofizjologiczne, zaś »liczne przeżycia (artystyczne i inne) powstają jako funkcje cielesne, zanim indywiduum drogą racjonalnych myślowych procesów podniesie je do poziomu świadomości«” (Toporow 2003: 48).

Co z tego wynika? Przywołane styczności sztuki i ciała, choć można myśleć o nich jako o strukturyzujących problem na kilku poziomach, nie wyczerpują repertuaru możliwości. Wyznaczają jednak – podkreślmy to wyraźnie – ramy refleksji, w przestrzeni których będziemy się poruszać. Wyznaczają także pole problemowe szkicu odnoszące się zasadniczo do trzech kwestii: reprezentacji ciała – mediatyzacji ciała – doświadczenia ciała. Ostatnie wydaje się kluczowe, bo nie tylko jako izomorficzne z interpretacją łączy wszystkie te elementy, ale przede wszystkim

dlatego, że będziemy zajmować się tutaj doświadczeniem ciała w świetle wybranych przedsięwzięć artystycznych. Konkretyzujących zmienne przygody ciała w sztuce o radykalnie odmiennej „naturze” dzieła. Daje to możliwość omówienia przynajmniej kilku aspektów tego problemu, wynikających w głównej mierze z ontycznej odrębności przedmiotów doświadczenia, z jednej strony „reprezentacji ciała” (wizualizacja), z drugiej „ciała zmediatyzowanego” (prezentacja). W ten sposób refleksji poddamy także napięcia między widzeniem (wizualnością) a doświadczeniem ciała. Napięcia podlegające różnym konfiguracjom i semantycznym prześlizgom. Zwłaszcza że relacji między widzeniem a doświadczeniem nie da się sprowadzić wyłącznie do narzucającej się opozycji, nie wykluczając ewentualnych doraźnych kontaminacji. Nikt bowiem przy zdrowych zmysłach nie zakwestionuje widzenia (wizualności) jako swego rodzaju doświadczenia świata, szczególnie w naszej okulocentrycznie zorientowanej kulturze. Tym bardziej że widzenie, powtórzmy za Martinem Heideggerem, „każde zwykłe [...] dostrzeżenie czegoś, [...] jest samo w sobie już rozumieniem i interpretacją” (Heidegger, za: Rosner 1991: 37).

W efekcie, koncentrując się na obecności i doświadczeniu ciała w sztuce, zasadniczym polem refleksji czynimy tutaj styczności i napięcia między „medialnymi ciałami sztuki” a ciałem reprezentowanym i prezentowanym, między doświadczeniem (widzeniem) „reprezentacji ciała” a prezentacji ciała (jako artystycznego medium), wreszcie doświadczeniem widza i niedostępnym dla niego fizycznym doświadczeniem poddającego mediatyzacji własne ciało autora / performera. Rzecz jasna o napięciach tych (widzenie / doświadczenie) nie należy myśleć inaczej, jak tylko o „dynamicznych z natury” pochodnych kontekstów. Wszak „dziełom sztuki, [...] historiom przypisuje się określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów” (Margolis 2004: 126). Kontekstualność doświadczenia dotyczy zresztą również nas samych jako podmiotów (ciał) rozumujących¹. Sytuacyjność i cielesność wpisują się w doświadczenie również dlatego, że nie istnieje bezzałożeniowe (i bezcielesne) rozumienie czegokolwiek, w efekcie sama nieuchronność owych założeń, ale też związana z „żywym doświadczeniem ciała” (Ricoeur 2006: 197) orientacja w świecie (i „topologia ciała”) ustanawiają wyjściowe parametry kontekstu.

Pozostaje nam na tym etapie jeszcze jedna kwestia do wyjaśnienia. Mianowicie: jak będziemy rozumieć doświadczenie? Nie ma tutaj miejsca, a tym bardziej potrzeby, by wnikliwiej zająć się tym niesłychanie złożonym, wieloznacznym i dyskusyjnym na wiele sposobów zagadnieniem. Poprzestaniemy tym samym na rozwinięciu i wyekspozowaniu jedynie tego, co zostało już zasygnalizowane, ale też w dominującym stopniu określa przyjęty profil werbalizacji problemu. Chodzi w głównej mierze o wspomnianą izomorficzność doświadczenia i interpretacji. Nie mamy bowiem dzisiaj żadnych wątpliwości co do tego, że

¹ Oczywiście jest, że „każdy z nas zajmuje jakiejś miejsce (*standpoint*) w świecie i z tego miejsca, a nie z jakiejś abstrakcyjnej czy boskiej (*God's eye of view*) perspektywy przygląda się i rozmyśla o świecie” (Dziamski 2016: 154).

[...] nawet najbardziej elementarne doznania zmysłowe podlegają interpretacji i nie docierają do świadomości w „czystej” postaci, ale są już jakoś przetworzone przez umysł i narządy zmysłów. Interpretacja jest więc koniecznym komponentem procesu doświadczenia (Oleś 2008: 60).

Innymi słowy, pomijając szereg szczegółów oraz komponentów (opozycja „pracy rozumu a pracy serca”, podświadome i neurofizjologiczne aspekty przeżycia itp.), łączymy doświadczenie z horyzontem interpretacji, choć z pewnością interpretacja nie wyczerpuje jego formuły. Niemniej nic, co dociera do progu świadomości, nie jawi się niezinterpretowane i poza interpretacją, stanowiącą – a to kwestia rozstrzygająca – naszą ontologiczną własność jako bytów rozumujących. Co za tym idzie, podstawową i „pierwotną formę spełnienia się jestestwa będącego byciem-w-świecie” (Gadamer 1993: 251). Nie ma tedy doświadczenia (na poziomie świadomości) poza interpretacją (i poza ciałem). Aktywności interpretacyjnej nie możemy zawiesić, względnie wykluczyć z naszego postrzegania i doświadczenia czegokolwiek, albowiem – przywołajmy raz jeszcze Stanleya Fisha – nie ma sposobności, byśmy (jako byty rozumujące i jaźnie historyczne) „nie dokonywali aktu interpretacji. Ponieważ zawsze jesteśmy we władaniu jakiejś interpretacji, nie jest możliwe osiągnięcie poziomu znaczenia poniżej interpretacji czy też ponad nią” (Fish 2008: 39).

Ciało (nie)obecne

Zaskakującym może się wydawać, że w kulturze okulocentrycznie zorientowanej, w której wizualność znaczy tak wiele i którą wielu (słusznie czy nie) określa mianem obrazkowej², jednocześnie wieszczony jest kryzys reprezentacji. A źródłem tego mają być same obrazy, przynajmniej te wyzwolone z „odniesienia” i „odzyskujące pełnię praw po śmierci wszelkiej referencji” (Baudrillard 1998: 181). Nie znajdujemy w tym sprzeczności, jeśli o kryzysie reprezentacji będziemy myśleć w perspektywach aktualnej nadprodukcji obrazów, skutkującej postępującą inflacją ich znaczenia, nowomediálních multiplikacji obrazów, wreszcie – co ważniejsze – teorii symulaków Jeana Baudrillarda, czyli autonomizujących się systemów znakowych eliminujących odniesienia (desygnaty) i granicę między rzeczywistością a przedstawieniem. Nie należy jednak diagnozy tej pochopnie ekstrapolować na wszelkie obszary wizualności. W tym na praktykę artystyczną i sztukę, której dzieje to ciąg

² W istocie dzisiejszą wszechobecność wizualności trudno kwestionować, niemniej obrazkowość jako taka nie jest wyjątkową własnością wyłącznie aktualności. Stąd diagnoza współczesności jako kultury obrazkowej bądź wizualnej zdaje się przesadzona. W wielu bowiem formacjach obraz stanowił dominujące i nadrzędne medium (na przykład prymat *imago* nad *logosem* we włoskim renesansie). Z dystansem do tej formuły podchodzą również ci, którzy podkreślają, że konteksty, w jakich dzisiejsze obrazy bytują, mają zdecydowanie inter- i transmedialny, hybrydyczny charakter. Krytycznie i zarazem osobiście problem ten komentuje Michał Paweł Markowski, pisząc: „jeden z największych mitów współczesnych powiada, że żyjemy w cywilizacji obrazkowej, że po epoce druku nastąpiła pewna epoka wizualna. To wielkie samooszustwo, które ma służyć lenistwu ducha, któremu nie chce się czytać. [...] Cywilizacja obrazkowa nie oznacza zmiany w percepcji, ale zmianę znacznie gruntowniejszą i przez to dotkliwszą. Otóż cywilizacja nasza nie przeskoczyła od druku do obrazu, ale od druku donikąd” (Markowski 2014).

znakowych symbolizacji, a od czasu przełomu modernistycznego, z jego „antytradycyjalistyczną energią” oraz pragnieniem innowacji, wręcz nadwartościowania reprezentacji. Nie oznacza to jednak w naszym „zestetyzowanym, uartystycznionym świecie, w którym wszystko podlega procesowi estetycznej transfiguracji” (Dziamski 2000: 61), wykluczenia z pola doświadczenia sztuki napięcia między rzeczywistością a przedstawieniem, życiem a twórczością. Werystyczne, realizowane w żywicy poliestrowej i wzmacniane włóknem szklanym naturalnej wielkości rzeźby-objekty Duane’a Hansona zdają się w tym wypadku symptomatyczne, choć nie sposób sprowadzić ich do „beźródłowej gry znaczącego” (Krauss 2011: 46). Niejednokrotnie odpowiednio aranżowane (*Seated Artist, Museum Guard, Janitor czy Old Couple on a Bench*) z powodzeniem – niczym ciała prawdziwe – zwodziły oglądających i wkraçały w porządek realnego. Choć w opinii autora miały być tylko „bardziej syntetyczną i zarazem sugestywną repliką oryginału” (Krakowski 1984: 157).

To nie wydarzy się już jednak w przypadku prac jednego z aktualnie najbardziej rozpoznawalnych artystów ponowoczesności Rona Muecka. Jego na wskroś hiper- czy ultrarealistycznie ucieleśnione ciała (*Dead Dad, Wild Man, A Girl, Two Women*), cielesne do tego stopnia, by z bliska widzieć w nich ciało, a nie obrazy ciała, pozostają jednak tylko reprezentacjami w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. I choć zmysły podpowiadają, że mogłoby być inaczej, skala tych realizacji przekreśla ewentualność symulacji i „podstawienia w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości” (Baudrillard 1998: 177). Ich realność uwiarygodnia forma, wizualność, demaskuje natomiast i uwalnia od jakichkolwiek symulacji skala realizacji. Nie ma więc tutaj żadnego udawania, żadnych prześlizgów w stronę realnego, mimo magicznego wręcz iluzjonizmu prac Muecka. Odbiorca, śledzący niezwykłą pieczołowitość odtworzonych detali (np. zarost, porowatość i przebarwienia skóry, napięcia mięśni, ścięgien, układ żył), znajduje się w sytuacji ciągle komfortowej, pozbawiony dezorientacji i niepewności, z jaką w wielu przypadkach współczesnej sztuki przychodzi mu się mierzyć. „Nigdy nie zrobiłem figury naturalnej wielkości – przyznaje autor – ponieważ nie wydawało mi się to interesujące. Ludzi naturalnej wielkości spotykamy codziennie” (Mueck, za: Holzwarth 2012). A potoczność, zwykłość, codzienność nie znajdują miejsca w twórczości Australijczyka, mimo że ponowoczesna sztuka eksploruje i poddaje je estetyzacji na różne sposoby. Gra skalą i wielkością, którą nam proponuje, konkretyzuje obiekty Muecka jako artystyczne reprezentacje ciała, kontrowersyjne i intrygujące w swej przykuwającej uwagę ultrarealnej poetyce, ale też (w kontekście rynkowego i instytucjonalnego sukcesu twórcy) bodaj atrakcyjne na tyle, by nie przekreślać (mimo inflacji wizualności) siły artystycznej reprezentacji. Ciała Muecka w warstwie formalnej zdają się do bólu prawdziwe, cielesne, naznaczone niczym ciała fizyczne piętnem wieku (czasu), przemijalnością, degradacją, śmiercią, niemal dotykalne, choć *summa summarum* nie są takimi z powodu nie tylko bycia sztuką, ale nade wszystko delikatnej skądinąd materii (por. Jadzińska). Wydają się też naturalne, choć – o ironio – wykonano je z tworzyw sztucznych (z żywicy, silikonu, włókna szklanego, akrylu), a wszystko, co w nich naturalne (przynajmniej w niektórych), sprowadza się do organicznego detalu (ludzkie włosy). Ich cielesność certyfikuje zatem wyłącznie wizualność i niezwykła detaliczność odwzorowania. Artystyczny debiut Rona Muecka na wystawie o symptomatycznym

tytule *Sensations – rzeźba / obiekt Dead Dad* – ucieleśnia wszystko, co dla twórczości artysty reprezentatywne, stanowiąc swego rodzaju antecedencję wielu jego kolejnych przedsięwzięć. *Martwy ojciec*, zrealizowany, jak większość prac, w tak zwanej technice mieszanej, z wykorzystaniem silikonu, farb akrylowych i ludzkich włosów, to leżące na plecach, bezwładne, nagie ciało mężczyzny. Bez zbędnego upozowania, dosłownie w swej cielesnej zmysłowości niczym wystawione w prosektorium zwłoki; ciało martwe, prawie substancjalne, biologiczne. Transgresyjne zarówno względem tendencji „nieoglądania martwego ciała” i „cielesnej śmierci”, jak i ikonografii śmierci czy konwencji wyobrażeń „umarłych prawie żywych” (Aries 1992: 172). Przedstawienie ciała zmarłego, nieincydentalne przecież w sztuce, nie zaskakuje. Jednak rodzaj prezentacji oraz sposób i naturalizm ujęcia nagich zwłok umiejscowionych w instytucjonalnym anturażu galerii intryguje. Budzi niepewność i prowokuje do autorefleksji, dotykając najbardziej istotowych aspektów naszej bytności w świecie. W pewnym stopniu koresponduje również ze związanymi z odwiecznymi rytuałami śmierci praktykami sublimacji nieobecnego i mechanizmami upamiętniania. W szczególności wyzwała analogie do swego czasu popularnej w obrzędowości funeralnej oraz w sarmackiej pompie *funerbris* „la représentation”. Wyobrażenia tego typu, wykonane zwykle z drewna lub wosku, następnie malowane (nawiasem mówiąc, sporo tu podobieństw do procesu twórczego Muecka), stanowiły rodzaj obrazowego substytutu ciała nieobecnego, „operacyjnego sobowtóra” zmarłego. Który – jak powiada Belting – „wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by z jego pomocą pozostawać wśród żywych” (Belting 2007: 38). A nawet na ludzkie medium, ciało realne, co najpełniej bodaj w obrzędowości tej ucieleśniała figura archimimusa³. Reprezentacje ciała Rona Muecka z powodzeniem dają się tym samym włączyć w obszar zyskującej najróżniejsze konkretyzacje historyczne i medialne ikonografii cielesności. Więcej nawet, za uzasadnioną można też przyjąć ich przynależność do tak zwanego klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu artystycznego, choć w aspekcie materialnym / medialnym ucieleśniają „epokę tworzyw sztucznych”. W każdym razie, zgodnie z najbardziej typową i zarazem zdroworozsądkową charakterystyką dzieła sztuki, mamy tutaj do czynienia z twórczością obiektową i w gruncie rzeczy rękodzielnią. Twórczością opartą na ontologii rzeczy (przedmiotu), ucieleśnioną i zobiektywizowaną w tworzywie, względnie autonomiczną, a przez to intersubiektywnie dostępną. Przy tym formalnie ustrukturowaną. Jakkolwiek próżno (co oczywiste) w hiperrealizmie poszukiwać własności indywidualnego piętna czy wyrazu artysty w rozumieniu sztuki typowo warsztatowej, nikt nie zakwestionuje złożoności procesu twórczego i umiejętności manualnych Muecka, a co za tym idzie – formalnych walorów tych realizacji. Które wyznaczając swego rodzaju technologiczne ekstrema iluzjonizmu (mimetycznych tendencji sztuki), niezmiennie pozostają w przestrzeni tradycyjnej definicji obrazu, jako obecności (reprezentacji) nieobecnego. Wszystko, z czym widz ma tutaj do czynienia, to reprezentacje, manifestacje, fantomy ciała, inaczej mówiąc – medialnie ucieleśnione obrazy ciała (nie)obecnego, intrygujące wirtuozerskim opracowaniem i pietyzmem naturalistycznych detali.

³ Szerzej o tym zob. Chrościcki 1974.

Ciało zmediatyzowane i transludzkie

Sytuacja ulega radykalnej zmianie, również w wymiarze paradygmatycznym, gdy znakowe reprezentacje ciała nieobecnego zastąpiło ciało artysty, performera, modela, uczestnika, ciało nieludzkie, a z czasem transludzkie. Żywa materia ciała pojmowana jako medium twórczej ekspresji. Oznacza to przejście od nieobecności do ucieleśnienia. Wiąże się natomiast nie tylko z zastąpieniem reprezentacji prezentacją ciała (obecnego, prawdziwego, przy tym uwzględniając częstokroć fizyczne zaangażowanie widza-uczestnika, również dotykane, kaleczonego, degradowanego), ale przede wszystkim z jego mediatyzacją i performatyzacją. Mediatyzacja ciała zyskiwała w praktyce artystycznej różne formy, najpełniej jednak ujawnia się w tych przedsięwzięciach, w których „ciało i jego doświadczenie” sprowadzono do tworzywa, twórczej materii. Co najmocniej rzecz jasna „uwidacznia się w najbardziej spektakularnych przykładach użycia ciała, czyli tam, gdzie jest ono traumatyzowane, gdy pojawia się krew i ból, czy choćby tylko zagrożenie” (Guzek 2005: 20).

A trzeba przyznać, że artystyczny interwencjonizm wobec ciała-tworzywa, zwłaszcza w sferze radykalnych postaw performatywnych, obejmuje dziś najróżniejsze opresje i ingerencje. Za klasyczne w tym względzie można uznać działania wiedeńskich akcjonistów, składające się w katalog szokujących sadomasochistycznych ingerencji i praktyk uprzedmiotowienia (ciała ludzkiego i nieludzkiego), destrukcji, skatologii, obscenicznych degradacji, samookaleczeń. Sugestywny obraz tej aktywności oddaje opis akcji *Kruszenie chleba na kobiecym zadku* Ottona Muehla. W akcji tej, relacjonuje Grzegorz Dziamski,

Muehl polewał nagie pośladki modelki różnymi płynami (wodą, rosółem, sosem pomidorowym), posypywał mąką, rozbijał i wcierał w nie kurze jajka (*panierował jak wiedeński sznyceł*), kruszył chleb, smarował dżemem brzoskwinowym, musztardą, kozim mlekiem, rozgotowanym makaronem, wyciskał sok z pomarańcz, by na koniec rozdzielić pozlepiane włosy łonowe i rozchylić srom oraz odbył modelki (Dziamski 2002: 106).

Podobnie instrumentalnie Muehl, ale także inni przedstawiciele Wiener Aktionsgruppe (Nitsch, Brus czy Schwarzkogler) traktowali i mediatyzowali własne ciała, nie stroniąc od wyzwania bólu, perwersji, prowokacji i obsceniczności. Przypomnijmy choćby przedsięwzięcia Brusa z cyklu *Autozamalowywania i samookaleczenia*, akcje *Analiza ciała* czy *Próba wytrzymałości*. W pole artystycznego zwrotu ku ciele i radykalnej mediatyzacji ciała, poddającej, niczym wiedeńczycy, cielesność fizycznym opresjom i degradacjom, wpisują się także działania (związanych z body-artem) Chrisa Burdena (akcje *Shoot*, *Five Day Locker Piece*, *Deadman*, słynne *Trans-Fixed*, ukrzyżowanie na masce volkswagena garbusa), ucieleśnione malarstwo Denisa Oppenheima, Orlan, modelującej własne ciało w ramach cyklu performance'ów-operacji plastycznych, misteryjne samookaleczenia Giny Pane (*Laure*, *Azione Sentimentale*) czy dokamerowe performance'y Carolee Schneemann (*Body Collage*, *Meat Joy*). Przy tym repertuar radykalnych mediatyzacji zdaje się nieustannie poszerzany, w kontekście nie tylko przełamywania ograniczeń cielesności, ale także ciągłego przesuwania granic sztuki i doświadczenia estetycznego ku temu, co potencjalne, ale też bardziej opresyjne i drastyczne. Specyficzną konkretyzację tych tendencji przyniosły między innymi zdumiewające praktyki twórcze enerdownskiej

grupy (o wiele mówiącej nazwie) Autoperforationsartistik. Polegające, najogólniej mówiąc, na „artystycznych” autoperforacjach ciała poprzez wbijanie weń ostrych przedmiotów. W podobnie interwencyjnym rysie, na różne sposoby eksplorując możliwości i ograniczenia ciała, mediatyzuje cielesność Marina Abramović. Reprezentatywny wyraz tych działań przyniósł przede wszystkim zrealizowany w kilku odsłonach cykl performance’ów z serii *Rhythm* (od 10 do 0). Autorka z zelaną konsekwencją, eksperymentując niejednokrotnie do utraty przytomności, poddawała w nich własne ciało najróżniejszym ingerencjom. W akcji *Rhythm 0* poddała się nawet kilkugodzinnym opresjom ze strony publiczności, zaopatrzonej w uprzednio przygotowane instrumentarium ponad siedemdziesięciu przedmiotów, które można było dowolnie na ciele artystki wykorzystać. Podobnie w akcji *Thomas Lips* okaleczyła ciało, wycinając żyłką na brzuchu gwiazdę, po czym biczowała się i położyła na lodowym bloku, z którego niemal omdlałą zdjęła publiczność. W performance’ach Abramović ciało zostało zreifikowane, sprowadzone do materiału (tworzywa), stało się polem najróżniejszych eksperymentów i okaleczających ingerencji, czy też rytualnych, oczyszczających (*Freeing the Body*), quasi-kosmetycznych zabiegów (*Art must be beautiful, artist must be beautiful*). Wiąże się to w głównej mierze z tym, że „problematykę doświadczania cielesności oraz widzenia, a raczej niedostatku widzenia wobec doświadczenia” serbska artystka uczyniła „kluczowym motywem twórczości” (Piotrowski 2003: 226).

Odrębne wobec przedstawionych wyżej praktyk pole mediatyzacji ciała i cielesności wyzwała na gruncie sztuki symbiotyczna koincydencja, by nie powiedzieć artystyczna współjedność ciała i technologii: robotyki, nanotechnologii, biotechnologii, cybertechniki i cybermediów. Mariaż, zwykle polaryzowanych, bio- i technosfery związany z możliwościami nowomediálních technologii oraz nadziejami i zarazem obawami technologicznej cyborgizacji. To zderzenie prowadzące do istotnej transformacji cielesnej bio-natury, przekształcającej się w ciało stechnicyzowane, transludzkie, mocniejsze i na nowo zmediatyzowane. Za najbardziej bodaj rozpoznawalnego reprezentanta owej syntagmy sztuki i techniki / cybertechniki uchodzi niewątpliwie Stelarc (Stelios Arcadiou). Artysta niemal od początku aktywności eksperymentował z ciałem, poddając je modyfikacjom i traktując jako przestrzeń doraźnych penetracji. W swoich projektach, technoperformance’ach (*Amplified Body, Third Hand, Suspensions, Ping Body* czy *Ear on Arm*), łącząc ciało z nowymi technologiami, powołuje hybrydyczne (protetyczne) fenomeny, odpowiadające potrzebie „ponownego »zaprojektowania« (re-designu) ciała, postrzeganego nie jako Freudowski obiekt pożądania, ale jako struktura poddająca się ingerencji zewnętrznej i niejako domagająca się takiej interwencji przekształcającej ciało” (Zawojski 2006). W performance’ach Stelarca autonomiczność ciała została zakwestionowana (nawet jako suwerennego pola artystycznych ingerencji) i włączona, niejednokrotnie na prawach interfejsu, w usieciwione struktury powiązań i zależności. Komentujący performance’y Stelarca Ryszard Kluszczyński intencjonalność tych zabiegów i mediatyzacji ciała ujmuje następująco:

[...] ta transformacja autonomicznego ciała [...] w ciało usieciwione [...] odbywa się w kontekście teorii uznających w ślad za Marshalllem McLuhanem nowomediálne sys-

temy komunikacyjne za ekstensję ludzkiego systemu nerwowego, za jego przedłużenie w globalnym świecie w wielowymiarowych interakcjach zapośredniczanych przez cyfrowe technologie informacyjno-komunikacyjne (Kluszczyński 2010: 86, 88).

O ciele twórcy (performera) można więc tutaj myśleć jako o cielesności hybrydycznej, dzielonej, uwikłanej; jako o biosferze technologicznie wzbogaconej i w pewnym stopniu wywłaszczanej z pierwotnej naturalności, ale też – to druga strona medalu – poddanej technologii i z technologią zintegrowanej. Wprzęgnięte w intermedialną infrastrukturę artystycznego projektu ciało zdaje się pełnić funkcję czegoś na kształt łącznika „między pierwiastkiem biologicznym a technicznym całego przedsięwzięcia” (Kluszczyński 2002: 196).

W stronę finału: konsekwencje

Rozważając problematykę doświadczenia ciała / cielesności w kontekście sztuk wizualnych, narzucając perspektywę (również w sensie historycznym) okazują się dwie wskazane wcześniej domeny. Ogarniające nie tylko przywołane w tekście przykłady, ale wszystko, z czym w obrębie paradygmatycznie zdywersyfikowanej praktyki artystycznej mieliśmy i mamy w tym względzie do czynienia, a które – najogólniej ujmując – sprowadzają się do nieobecności i obecności ciała. To z jednej strony artystyczne reprezentacje ciała, w większości zakorzenione w tradycyjnym modelu sztuki formalnie ustrukturuwanej, innymi słowy – medialnie ucieleśnione obrazy ciała (nie)obecnego (*casus Muecka*), z drugiej – ciało zmediatyzowane, definiowane jako sensotwórcze tworzywo oraz miejsce performatywnych, interaktywnych ingerencji. Jedna i druga domena znaczą różnorodność artystycznych strategii, w efekcie narracji o ciele i cielesności, ale też oferują (jako przestrzenie doświadczenia ciała) niebagatelne zasoby różnorodnych konkretyzacji. Przy tym okazują się ontycznie na tyle odrębne (reprezentacja – prezentacja), by w kontekście ich percepcji domniemywać napięcie między widzeniem, wizualnością a doświadczeniem ciała; zarówno na poziomie widza / odbiorcy, który w miejsce niegdysiejszej reprezentacji ciała mierzy się z obecnością cielesności zmediatyzowanej, jak i w sferze konfrontacji ciała widzącego (odbiorcy) i ciała doświadczonego (artysty performerą).

O tym rzecz jasna nie można by było mówić, gdyby nie zwrot od reprezentacji ku prezentacji i zarazem mediatyzacji ciała. A konsekwencje tego, choćby tylko z perspektywy wskazanych przedsięwzięć, uznać należy za dalekosiężne w skutkach. Podsumowując wywód, zwerbalizujmy te konsekwencje, które w kontekście artystycznych przygód ciała i podejmowanego zagadnienia będą najistotniejsze. Po pierwsze, to przeobrażenia w obszarze ontologii dzieła sztuki. Ciało to medium i dzieło zarazem. „Aktor występuje i sam staje się materiałem” (Brus, za: Borchardt 2017: 114), obiektem, ontycznym fundamentem performancé'u. Ontologia sztuki to teraz w decydującym stopniu ontologia ciała zmediatyzowanego, które okazuje się tworzywem i interfejsem, niejednokrotnie zreifikowanym polem rozmaitych artystycznych ingerencji i opresji. To także ontologia akcji, procesu, zdarzenia, w jakich ciało / cielesność (czy to ludzkie, czy nieludzkie) uczestniczy; było, jest i będzie

angażowane. Po drugie, mediatyzacja ciała uwolniła różnorodność praktyk performatywnych w obrębie twórczości partycypacyjnej i interaktywnej, alternatywnych wobec klasycznego paradygmatu sztuki. Samo ciało zaś awansowało do pozycji medium dominującego. W efekcie konstytutywny dla performance'u, co należy podkreślić za Romanem Lewandowskim, „nie jest ani czas, ani miejsce prezentacji, lecz komunikat, zdeterminowany ciałem i cielesnością performera” (Lewandowski 2018: 107). Wydaje się, że zasadność tego założenia nie podległa falsyfikacji również w przypadku techno-performance'ów i ciała transludzkiego. Po trzecie, operacjonalizacja ciała jako artystycznego tworzywa / medium niejednokrotnie depersonalizuje i na różne sposoby uprzedmiotawia aktorów zdarzenia, sprowadzając ich, jak to swego czasu bezceremonialnie przyznał Otto Muehl, raptem do „ciała mającego pewne własności” (Muehl, za: Lewandowski 2018: 104). Tudzież ciała poddanego opresjom publiczności (Abramović) bądź – jak w przypadku akcji *Ping Body* Stelarcza – ciała podległego zewnętrznym sieciowo-komputerowym telestymulacjom. Po czwarte, sprowadzenie ciała do roli medium / tworzywa to zwykle daleko posunięta, radykalna instrumentalizacja ciała i cielesności. Związana z alternatywnością i różnorodnością autorskich wobec ciała (jakże licznych) strategii artystycznych. O radykalnie różnorodnym spectrum postaw i działań, poczynszy – w sporym uproszczeniu – od łagodnych zabiegów i ingerencji „quasi-malarskich” (transgresja płótna i tradycyjnego podobrazia), przez najróżniejsze rytuały, zabiegi, formy opresji, degradacji czy (samo)okaleczenia, eksperymenty z technologiczną protetyką i technicznie redefiniowaną cielesnością, a skończywszy na praktykach balansujących na granicy samounicestwienia, życia i śmierci. Zmediatyzowane ciało przestało tedy podlegać, niczym jego wizualne reprezentacje, wyłącznie władzy wzroku, stając się polem artystycznych ingerencji i nowomediálních interakcji w obrębie mariażu bio- i technosfery. Po piąte wreszcie, a to wydaje się najważniejsze, zważywszy na podejmowane zagadnienie, przejście od reprezentacji do prezentacji (jako artystycznego medium w pełnym tego słowa znaczeniu) zrekontekstualizowało doświadczenie ciała, czyniąc je zdecydowanie bardziej niż kiedyś multisensorycznym, ale też dychotomicznym. Nie można nie zauważyć, że performatyzacja i mediatyzacja ciała zmieniły sytuację odbiorcy / widza, aktywizując i przeobrażając go w mniej lub bardziej zaangażowanego uczestnika. To też oznaczało wykroczenie poza charakterystyczną dla sztuk plastycznych i reprezentacji artystycznych ciała sytuację spotkania z dziełem, „pozbawioną interakcji z publicznością, gdzie – jak to dosadnie określiła performerka Esther Ferrer – widzowie otrzymywali strawę duchową mniej więcej tak, jak karmiono gęsi” (Ferrer 2004: 7). Niemniej, chociaż performatywność niweluje „percepcyjne oddalenie” odbiorcy wobec dzieła (niegdyś wyłącznie reprezentacji ciała, teraz cielesnego medium), niejednokrotnie wręcz „integrując dzieło z jego doświadczeniem” (Kluszczyński 2010: 150, 169), to wyzwala zarazem dwudzielność wcześniej nieobecna. Dwudzielność, o której wyżej mowa, odmiennych hermeneutyk doświadczenia aktorów zdarzenia artystycznego, odbiorcy i twórcy, ciała widzącego i doświadczającego. Trzeba przyznać, że z tej perspektywy rozdzielność wizualności i doświadczenia, czy też – jak to ujął Piotr Piotrowski – „niedostatków widzenia wobec doświadczenia” (Piotrowski 2003: 226) nie podlega dyskusji. Niezależnie bowiem, jakie formy aktywności zostaną przypisane

widzowi-uczestnikowi (przypomnijmy performance'y Abramović *Rhythm 0*, Thomas Lips czy Stelarc *Ping Body*), dychotomiczność doświadczenia aktorów-uczestników wydarzenia artystycznego nie podlega zniesieniu. Wszak „moje miejsce – podpowiada Paul Ricoeur – jest tam, gdzie moje ciało” (Ricoeur 2006: 196). Co więcej, nawet po stronie publiczności nie można myśleć o identyczności doświadczenia, albowiem niejednokrotnie patrzący na to samo widzą coś zupełnie innego. Nie chodzi zatem wyłącznie o to, na co patrzymy, ale jak patrzymy. A nie patrzymy okiem nieuprzedzonym, bo angażujemy w proces doświadczenia i postrzegania czegokolwiek wszystko, co określa nas jako jaźnie historyczne i kulturowe, włącznie z całą naszą wiedzą i uprzednim doświadczeniem.

W tej dychotomii wizualności i doświadczenia, ciała widzącego i doświadczającego, znajdziemy jednak coś, co je łączy, przenika, i co w gruncie rzeczy okazuje się strukturalnym komponentem jednego i drugiego. Chodzi rzecz jasna o reprezentatywną dla bytów rozumujących – sygnalizowaną już wcześniej – „egzystencjalną konieczność” interpretacji (Kalaga 2001: 19). Interpretację izomorficzną z wszelkiego rodzaju doświadczeniem, widzeniem / postrzeganiem czegokolwiek. W obu bowiem nie znajdziemy niczego, co nie byłoby rezultatem aktywności interpretacji. Kończąc, zmierzamy tym samym do tego, by zaryzykować stwierdzenie, że to, co widziane i przeżywane, okazuje się doświadczeniem w głównej mierze interpretacji – ciała interpretującego. Doświadczeniem, powtórzmy za Ryszardem Nyczem,

[...] w którym granice między wnętrzem i zewnątrzem mają charakter względny [...], relacje zaś pomiędzy [...] myślanym i przeżywanym, dyskursywnym i rzeczywistym nie dają się już wpisać w system statycznych opozycji i sztywnych granic, lecz raczej w sieć dynamicznych, płynnych zróżnicowań, w *continuum* procesów translacji i reinterpretacji (Nycz 2006: 69).

Bibliografia

- Aries Philippe. 1992. Człowiek i śmierć. Eligia Bąkowska (przeł.). Warszawa.
- Art Now. 2012. T. 3. Hans Werner Holzwarth (red.). Köln.
- Bal Mieke. 2012. Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik. Marta Bucholc (przeł.). Warszawa.
- Baudrillard Jean. 1998. Precesja symulaków. Tadeusz Komendant (przeł.). W: Postmodernizm. Antologia przekładów. Ryszard Nycz (red.). Kraków. 175–189.
- Bauman Zygmunt. 1995. Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności. Toruń.
- Belting Hans. 2007. Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie. Mariusz Bryl (przeł.). Kraków.
- Borchardt Marcin. 2017. „Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji”. *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* nr 35. Kanon / Ideologia / Wartość. Katowice. 101–121.
- Brus Günter. 2011. Wybrane teksty teoretyczne. Jan Burzyński (przeł.). W: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*. Stanisław Ruksza (red.). Kraków. 57–58.
- Chrościcki Juliusz. 1974. *Pompa funebris*. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa.
- Dziamski Grzegorz. 2000. „Sztuka po modernizmie”. *Odra* nr 10. 61–65.

- Dziamski Grzegorz. 2002. *Sztuka u progu XXI wieku*. Poznań.
- Dziamski Grzegorz. 2016. *Kulturoznawstwo czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*. Gdańsk.
- Eco Umberto. 2007. *Sztuka*. Piotr Salwa, Mateusz Salwa (przeł.). Kraków.
- Ferrer Ester. 2004. „Wydarzenie to tylko wydarzenie”. Małgorzata Sady (przeł.). *Fort Sztuki* nr 1(1). 7.
- Fish Stanley. 2008. *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Maciej Smoczyński (przeł.). W: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Andrzej Szahaj (red.). Kraków. 29–58.
- Gadamer Hans-Georg. 1993. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Bogdan Baran (przeł.). Kraków.
- Guzek Łukasz. 2005. „Przez performance do sztuki”. *Didaskalia* nr 69. 20–23.
- Jadzińska Monika. *Nieznośna zmienność materii. Tworzywa sztuczne w sztuce*. http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_jadzinska.pdf. (dostęp: 16.03.2021).
- Kalaga Wojciech. 2001. *Mgławice dyskursów. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków.
- Kluszczyński Ryszard. 2002. *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka mediów*. Kraków.
- Kluszczyński Ryszard. 2010. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa.
- Krakowski Piotr. 1984. *O sztuce nowej i najnowszej*. Kraków.
- Krauss Rosalind. 2011. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Monika Szuba (przeł.). Gdańsk.
- Lewandowski Roman. 2018. *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*. Katowice.
- Margolis Joseph. 2004. *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Wojciech Chojna i inni (przeł.). Krystyna Wilkoszewska (red.). Kraków.
- Markowski Michał Paweł. 2014. *Dzień na Ziemi. Proza podróżna*. (e-book). Poznań.
- Nochlin Linda. 1994. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London.
- Nycz Ryszard. 2006. „Literatura współczesna wobec doświadczenia”. *Teksty Drugie* nr 6. 55–69. https://rcin.org.pl/ibl/Content/51749/WA248_68421_P-I-2524_nycz-literatura.pdf. (dostęp: 13.08.2020).
- Oleś Piotr. 2008. *Człowiek w świecie, czyli o zależności od doświadczenia i kreowaniu doświadczeń*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz (red.). Warszawa. 60–76.
- Piotrowski Piotr. 2003. „Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej”. *Artium Quaestiones* t. 14. https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11074/1/05_Piot_Piotrowski_Cia%C5%82o_201-256.pdf. (dostęp: 3.08.2020).
- Ricoeur Paul. 2006. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Janusz Margański (przeł.). Kraków.
- Rosner Katarzyna. 1991. *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger – Gadamer – Ricoeur*. Warszawa.
- Toporow Władimir. 2003. *Przestrzeń i rzecz*. Bogusław Żyłko (przeł.). Kraków.

- Welsch Wolfgang. 2005. Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki. Katarzyna Guzcalska (przeł.) Kraków.
- Wilkoszewska Krystyna. 1999. Estetyki nowych mediów. W: Piękno w sieci. Estetyka a nowe media. Krystyna Wilkoszewska (red.). Kraków.
- Wysocka Elżbieta. 2013. Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych. Warszawa.
- Zawojski Piotr. 2006. Destrukcja versus wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca. <http://www.zawojski.com/2006/04/19/destrukcja-versus-wspomaganie-ciala-w-cyberprzestrzeni-przypadek-stelarca/>. (dostęp: 3.08.2020).
- Zeidler-Janiszewska Anna. O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych. *Dyskurs* 4. 150–159. <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf>. (dostęp: 16.07.2020).

Streszczenie

Problem ciała i cielesności sztuka eksplorowała na różne sposoby. W efekcie ciało podlegało w praktyce artystycznej – jako przedmiot odmiennych narracji, celów, polityk, pole ingerencji, obiekt artystycznej fetyszizacji, seksualizacji czy desekualizacji – nieustannym reinterpretacjom. Niniejszy tekst omawia wybrane aspekty obecności i doświadczenia ciała w sztukach wizualnych, odwołując się do realizacji i przedsięwzięć artystycznych o radykalnie odmiennej „naturze”, a co za tym idzie – ontologii dzieła. Zasadnicze pole prowadzonej refleksji wyznacza przejście od reprezentacji ciała (medialne obrazy ciała nieobecnego) do prezentacji, obecności ciała realnego jako tworzywa i medium ekspresji. W tym kontekście przedstawiono nie tylko konsekwencje związane z artystyczną mediatyzacją i performatyzacją ciała i cielesności, ale także napięcia między widzeniem (wizualnością) a doświadczeniem ciała zmediatyzowanego.

Artistic adventures of the body. A few remarks about the tensions between visibility and experience of the mediatized body

Abstract

Art has explored the problem of the body and corporeality in various ways. As a result, the body was subject to constant reinterpretations in the artistic practice – as an object of different narratives, goals, politics, a field of interference, an object of artistic fetishization, sexualization or desexualization. This text discusses selected aspects of the presence and experience of the body in visual arts, referring to artistic realizations and endeavours of radically different “nature”, and thus – referring to the ontology of the work of art. The main field of reflection is the transition from the representation of the body (media images of an absent body) to the presentation and presence of a real body as a material and medium of expression. In this context, not only the consequences related to the artistic mediatization and performatization of the body and corporeality are presented, but also the tensions between observing (visuality) and the experience of the mediatized body.

Słowa kluczowe: ciało, sztuka, doświadczenie, wizualność, ciało zmediatyzowane

Key words: body, art, experience, visuality, mediatized body

Ryszard Solik – dr hab., prof. UŚ. Zajmuje się kulturologicznie zorientowaną teorią sztuki, teorią kultury, teorią interpretacji oraz problematyką funkcji i uwikłań dzieła w konteksty kulturowe. Autor wielu artykułów o sztuce oraz książek: *Z dziejów kultury artystycznej*

średniowiecza. Zarys wybranej problematyki (Cieszyn 1995), *W kręgu funkcji sztuki* (współautor, Cieszyn 1996), *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej* (Cieszyn 2000), *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki* (Cieszyn 2007), *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice 2012), *Szkice o (nie)oryginalności. Konteksty i interpretacje* (Katowice 2017). Redaktor i współredaktor prac zbiorowych: *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej* (Pszczyna 2008), *Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność* (Cieszyn 2008), *Twarze, portrety, maski. Czas na interdyscyplinarność* (Cieszyn 2010), *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki* (Katowice 2013), *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem* (Katowice 2019), *Tu i teraz. Dylematy artysty-pedagoga wobec paradygmatycznych reorientacji sztuki ponowoczesnej* (Katowice 2019).