

Wojciech Kowalczyk

Krew i performans

Kultura Popularna nr 4 (42), 128-139

2014

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Kowalczyk

Krew i perfor- mans

Jean-Marie Pradier w promowanej przez siebie koncepcji etnoscenologii stwierdził stanowczo:

[S]ztuki widowiskowe, „przedstawienia na żywo”, nie są ani pozostałościami archaicznego sposobu przedstawiania świata, ani też wytworem maszyn do produkcji znaków, jak to się dziś jeszcze mawia o teatrze. Dostarczają one za to znakomitego modelu owej krańcowej złożoności, która charakteryzuje człowieka i którą, z braku znajomości jej źródeł i jej ujścia, tak trudno nam pojąć. Ewolucja kulturowa prowadzi do fragmentacji postrzegania, odczuwania, wiedzy i działania (Pradier, 2012: 13).

Według Pradiera poprzez analizę sztuk widowiskowych jesteśmy w stanie wnioskować na temat szerszego kontekstu kulturowego, w którym zanurzony jest człowiek. Podstawowym rozróżnieniem, które stosuje francuski teatrolog, jest podział na teatr zachodni i wschodni. Pradier sugeruje, że różnica między dwoma typami teatru wynika ze źródła wiedzy na temat ciała w danej kulturze. By móc dokonywać porównań i szukać punktów wspólnych w różnych typach teatru, należy mieć świadomość różnicy genealogicznej w podejściu do ciała w konkretnych kręgach kulturowych. Jak pisał:

Nie dziwmy się zatem stwierdzając, że głęboki jest rozdźwięk między tymi dwiema sztukami ciała, z których jedna, zachodnia naznaczona jest wiedzą anatomiczną pochodzącą z sekcji zwłok; druga zaś, azjatycka, nie daje się oddzielić od nauki badającej przepływ energii u organizmów żywych (Pradier, 2012: 11–12).

Podstawowa różnica, która rodzi się przy zestawieniu teatru wschodniego i zachodniego, jest taka, że ten pierwszy swoją wiedzę o ludzkiej anatomii czerpał z ciała żywego, drugi zaś badał człowieka z perspektywy ciała martwego. Obszarem moich zainteresowań pozostaje performans świata zachodniego, dla którego „punktem wyjścia jest racjonalna destrukcja zwłok, [która] zbiegła się ze sztuką i nauką o perspektywie; razem ukształtowały one widowiskowość, której dążeniem jest rzutować na scenę obraz, odpowiadający obrazowi jednostek widzianych bezpośrednio w ich przestrzeni społecznej” (Pradier, 2012: 20). „Fabrykacja płci, rozczłonkowanie ciał świętych w relikwiarzach, rozparcelowanie dostojników kościelnych i świeckich, biologiczne i symboliczne ciała królów” (Pradier, 2012: 33–34) stanowiły wiedzę o ciele zarówno dla nauki, jak i sztuki. W dyskursie zachodnim informacje o ciele pozyskiwano czy to w momencie kaźni skazańców, czy to podczas wojen, dlatego „ani medycyna, ani tragedia nie istnieją bez ciała. W tragedii ciało jest właściwym miejscem katastrofy. Potworność w czystej postaci wyłania się z drobiazgowego opisu anatomicznego i z precyzji fizjologicznych detali” (Pradier, 2012: 55). Złączenie dyskursu naukowego i artystycznego, którego dokonał Pradier, może być uznane za przyczynę, dla której sztuka świata zachodniego z tak dużym zainteresowaniem w wieku XX zaczęła przyglądać się ciału z odmiennej perspektywy. Nie jest to już spojrzenie wyłącznie od zewnątrz. Ze względu na wejście nauki w głąb człowieka, możliwym stało się wyprowadzenie sztuki – dosłownie – z wnętrza ludzkiego ciała. Znakiem stały się rany, z których sączy się krew. Akt ten ma postać liminalną; z jednej strony jest jak

Wojciech Kowalczyk – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, stypendysta w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu oraz Narodowym Centrum Tańca w Bukareszcie, interesuje się performansem artystycznym, teatrem tańca i kulturowymi aspektami cielesności. wpkow@amu.edu.pl

najbardziej rzeczywisty, ponieważ z rany wycieka prawdziwa krew, z drugiej jest symboliczny, ponieważ poprzez tę drobną ranę wypływa wszystko, czego dane ciało doświadczyło i co chce od siebie oddzielić.

Zachodnie spojrzenie na ludzką fizjologię – tak jak opisał je Pradier – doprowadziło w konsekwencji do tego, że performerzy z zachodniego kręgu cywilizacyjnego, żeby mówić o ciele zaczęli od jego zranienia; sprawili by płynęła z niego krew. Zachodnie spojrzenie na ciało charakteryzuje się tym, że o funkcjonowaniu organizmu wnioskuje się na podstawie sekcji zwłok. Człowieka w perspektywie medycznej postrzega się jako zbiór organów, z których każdy można naprawić lub wymienić, co spowodowało szereg problemów dotyczących identyfikacji na poziomie poczucia indywidualności jako niepowtarzalnego bytu. W moim przekonaniu performerzy świata zachodniego poprzez otwarcie własnego ciała próbowali dokonać inwersji procesu destabilizującego ich tożsamość. Ból wynikający z otwarcia miał być dowodem na to, że *corpus* i jaźń to wciąż komplementarne względem siebie elementy jednej tożsamości. Chęć realizowania siebie jako spójnej całości wydaje się charakterystyczna dla prac performerów i performerek XX wieku. I to właśnie moc sklejanie tożsamości uważam za szansę, którą daje performans w dzisiejszym świecie. Tożsamość ta będzie pokryta rysami i zadrapaniami, ale będzie stanowiła jedność. Przykłady, które zamierzam poddać analizie, dążą do określenia współczesnej kondycji ciała, a głos artystów w tej sprawie wydaje się spójny. Krew uczyniono elementem znaczącym w performansie XX wieku, ponieważ samookaleczenie jest dowodem świadomości i kontroli nad własnym ciałem, co czyni nas jednostkami odpowiedzialnymi za swe działania. Jak tłumaczy Jean-Paul Roux:

Krew, tak niebezpieczna, gdy spontanicznie wypływa z ciała i nie można powstrzymać jej upływu, przestaje być groźna, gdy wypływa z rany, którą się z własnej woli sobie zadało: mamy wówczas świadomość, że wiemy dokąd zmierzamy; nie jesteśmy przedmiotem, lecz podmiotem; kontrolujemy sytuację. Krew traci wówczas swe negatywne cechy i nabiera pozytywne (Roux, 1994: 183).

Kiedy w 2001 roku Jan Fabre został wyznaczony na artystę stowarzyszonego, czyli pełniącego rolę kuratora Festiwalu Teatralnego w Awinionie, musiał wyreżyserować nowy spektakl, który został pokazany na dziedzińcu Pałacu Papieskiego. To jedno z najważniejszych wyróżnień dla artystów świata teatru Fabre potraktował jako okazję do zaprezentowania swojego artystycznego *credo* za pomocą dwóch spektakli, *Jestem krwią (średniowieczna śmierć)* (fr. *Je suis sang [conte de fées médiéval]*) oraz *Historii łez* (fr. *L'histoire des larmes*), które wpisywały się w historię Pałacu. Jedną z charakterystycznych cech teatru flamandzkiego reżysera jest podejście do ciała jako biologicznego organizmu. Fabre'a ciało interesuje jako zbiór pulsujących tkanek, pracujących ścięgien i mięśni oraz uchodzących wydzielin. Ludzka biologia jest dla niego stałym fundamentem, czymś niezmiennym, co zapewnia ciągłość kultury:

Mamy rok 2003 po Chrystusie, a właściwie nadal żyjemy w średniowieczu. Nadal mamy do czynienia z tym samym ciałem, mokrym od wewnątrz i suchym na zewnątrz. Nadal mamy do czynienia z ciałem o wiele barwniejszym wewnątrz niż na zewnątrz (za: van den Dries, 2010: 34).

Fabre czerwony płyn ustrojowy postrzega jako ten, który zapewnia stałość i kontinuum historii, opartej na odwiecznym procesie od życia ku śmierci, dlatego podczas Festiwalu w Awinionie zaprezentował „powódź krwi” (van den Dries, 2010: 35). W *Jestem krwią* krwawiły panny młode, które przed chwilą dostały bólów porodowych, rozpoczynając tym samym nowy krąg życia. Krew płynęła z torturowanych na scenie ciał. Spod zbroi rycerzy wypływała czerwona substancja, jednoznacznie odczytywana dzięki zmultiplikowanym na scenie nożom, tasakom i toporom, wykorzystywanym w trakcie przedstawienia do wielokrotnej kastracji grających aktorów. Z podciętych żył sączyła się krew. To, co pozostało po krwawej orgii, Luk van den Dries określił następująco:

Oto ciała gotowe do złożenia w ofierze i wpisania się w nieskończony cykl życia i śmierci. Nędzne ciała, wysłużone życie zredukowane do funkcji rzeźniczych odpadów. Ciała ułomne, z odciętymi członkami, ciała które mogą już tylko kuleć (van den Dries, 2010: 36).

Ciało u Fabre’a ma jedno zadanie – zapewnić przetrwanie. Jego celem jest dbanie o to, żeby krew ciągle krążyła i zapewniała życie. W momencie, kiedy ciało spełni swoją powinność, staje się nieprzydatnym wrakiem, zwykłym, ułomnym mięsem, odpadem, który można zutylizować.

Dla Fabre’a najważniejszą wartością ciała zdaje się to, co Jolanta Brach-Czaina nazwała „metafizyką mięsa”, gdzie „nasze osobliwe zadanie polega na tym, by wejść w mięsność, ale nie po to, by w niej pozostać, lecz by ją dźwignąć. [...] Nasz wysiłek budowania w istnieniu form szybkujących musi zwracać się ku mięsności, bo ona jest podstawą. Jest materią pierwszą wszystkiego” (Brach-Czaina, 1998: 165–166). Dla Brach-Czainy kategoria mięsa jest kluczowa dla zawiązania najbardziej trwałej i podstawowej więzi społecznej, którą jest „wspólnota pokarmu” (Brach-Czaina, 1998: 167). To że spożywamy czyjeś ciało oraz że sami stanowimy pożywienie dla innych, łączy nas w nierozzerwalny krąg, przenosząc nasze istnienie z wymiaru jednostkowego do uniwersalnego, ale „nie to jest w mięsności najważniejsze, że gwarantuje ciągłość istnienia, lecz że zapewnia mu elementarny sens [...]” (Brach-Czaina, 1998: 181). Człowiek postrzegany przez pryzmat kategorii mięsa będzie łączył w sobie „konieczność pełnego doświadczenia egoizmu i ofiarności, odwagi i tchórzostwa, dobra i zła, siły i słabości” (Brach-Czaina, 1998: 180). „Płynność istnienia”, o której zdają się mówić jednym głosem Fabre i Brach-Czaina, wynika z przekonania, że „wieczne trwanie jest przyklejone do istnienia chytrze i przewrotnie w postaci zmiany” (Brach-Czaina, 1998: 176), dlatego „obiektem naszej szczególnej troski i największych tęsknot nie powinna więc być wieczność, lecz zaprzeczająca jej chwila” (Brach-Czaina, 1998: 177). Pęd do tego, by przekuć nasze życie w wieczną i trwałą opowieść, odciąga nas od tu i teraz, które wydaje się jedyną nagrodą możliwą do osiągnięcia przez człowieka. Jak tłumaczyła Brach-Czaina: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka” (Brach-Czaina, 1998: 166).

Podobnie do Fabre’a krew wykorzystuje w swoich performansach Marina Abramović. Urodzona w Belgradzie artystka swoje ciało traktuje jako miejsce zapisu doświadczeń, często związanych z jej pochodzeniem i wychowaniem w określonym miejscu oraz w konkretnej jugosłowiańskiej rodzinie. Płynna tkanka w pracach Abramović pojawiała się głównie w początkowym okresie jej twórczości, w którym, analogicznie do Fabre’a, mierzyła się z historią. Nie

jest to jednak historia ludzkości. Jej performanse nie posiadają uniwersalistycznego wymiaru, jak ma to miejsce w przypadku założyciela grupy Troubleyn. Serbka mierzy się z historią swojej rodziny i swojego narodu. Dlatego w *Lips of Thomas (Usta Tomasza)* z 1975 roku działania opierała na zadawaniu sobie bólu: biczowała się, zgniatała kieliszek dłonią, wycinała żyłkę na brzuchu pentagram, a później kładła swoje poranione ciało na bryle lodu umieszczonej pod lampą grzewczą, która uniemożliwia zakrzepnięcie ran.

Autodestrukcyjny charakter działań Abramović ujawniła już jej pierwsza praca z cyklu *Rythm*. W 1972 roku artystka stworzyła *Rythm 10 (Rytm 10)*. W trakcie performansu ułożyła w linii prostej dwadzieścia różnej wielkości noży, po czym każdy z nich brała do ręki i na zasadzie znanej sztuczki sprawnościowej uderzała w przestrzeń pomiędzy rozpostartymi szeroko palcami. Kiedy nie trafiła w wolne miejsce, kaleczyła dłoń, po czym odkładała nóż i brała kolejny. Cały przebieg zarejestrowała na dwóch magnetofonach. Kiedy skończyła pierwszą serię, słuchając rejestracji, powtórzyła działanie, starając się jednak odtworzyć wydarzenia dokładnie tak, jak miały miejsce przed momentem. Pierwszy okres twórczości Abramović znamionowały autobiograficzne doświadczenia, „ujawniając napięcie między kontrolą a zaniechaniem, miała przemawiać do całej jugosłowiańskiej generacji poddanej ścisłej kontroli komunistycznego reżimu” (Wiącek, 2011: 110). Dla artystki ranienie własnego ciała miało moc oczyszczającą ze wszystkich ograniczeń, których doznawała w ojczyźnie oraz restrykcyjnie prowadzonym domu rodziców – bohaterów wojennych. Kiedy sama zaczęła zadawać ból swojemu ciału, przejęła nad nim kontrolę. Nie był to już karzący wzrok rodziców, nie było to już cenzurujące spojrzenie partii. Przy tak radykalnych środkach sprawiła, że granica między bólem i przyjemnością wreszcie zależała od niej.

Artystka wielokrotnie wracała do swojej bałkańskiej tożsamości i próbowała ją rekonstruować. Za symboliczne pożegnanie¹ może uchodzić nagrodzona Złotym Lwem podczas Biennale Sztuki w Wenecji w 1997 roku praca *Balkan baroque (Bałkański barok)*. Podczas trwającego cztery dni performansu artystka ubrana w białą, staromodną suknię, czyściła z krwi przy użyciu szczotki ryżowej zwierzęce kości. Instalacja zawierała również trzy ekrany, na których prezentowani byli rodzice artystki, przybierający pozycje z prawosławnej ikonografii oraz sama Abramović, która na zmianę odgrywała rolę bałkańskiej tancerki z tawerny oraz laborantki opowiadającej jak w okrutny, aczkolwiek skuteczny sposób, można wytepić szczury, co było metaforycznym odniesieniem do likwidowania niewygodnych politycznie osób na Bałkanach. Scenografię uzupełniały trzy trumny wypełnione wodą stojące na środku pomieszczenia. Samozranienie u Abramović miało charakter katartyczny. Poprzez cieknącą krew artystka pozbywa się tego, co wraz z nią otrzymała – więzów rodzinnych i narodowych. Dlatego w *Balkan baroque* w tak obsesyjny sposób próbowała oczyścić kości z krwi.

Analogia w wykorzystywaniu krwi w pracach Fabre'a i Abramović musiała doprowadzić do ich współpracy. Artyści połączyli siły i stworzyli żywą instalację *Virgin/Warrior (Dziewica/Wojownik)* złożoną z dwudziestu sześciu aktów prezentujących znane z historii wizerunki tytułowych postaci. Widz mógł ujrzeć takie sceny, zapowiadane niezidentyfikowanym głosem, jak na

1 W rzeczywistości mit bałkański jest ciągle obecny w twórczości Abramović. W 2005 roku stworzyła pracę (w nieco zmienionej wersji pokazywaną w 2007 roku) *Balkan Erotic Epic (Bałkańska epopeja erotyczna)*, która bazowała na bałkańskich wierzeniach i legendach dotyczących seksualności, płodności i rodzenia. Praca ta jednak wyróżnia się odmienną perspektywą artystki, występującej w roli narratora opowieści, a nie podmiotu działającego. W pracy brak personalnych odniesień, jakie znajdowały się na przykład w *Balkan baroque*.

przykład: świętego Jerzego siedzącego na koniu i przebijającego włócznią smoka; pokutującego, który uderza głową o szybę; piętę, w której wojownik trzyma ciało martwej dziewicy. Ostatnia z wymienionych scen znamionuje pewien znaczący zabieg, który artyści zastosowali w performansie, mianowicie inwersję. Pieta w sztukach plastycznych to figura przedstawiająca Matkę Boską – Dziewicę – opłakującą trzymanego na kolanach martwego Chrystusa – Wojownika. W przypadku pracy *Virgin/Warrior* dokonana została zamiana ról. Ponadto w finałowej scenie mamy do czynienia z odwróceniem: to Abramović-dziewica rozcina skalpelem ramię Fabre'a-wojownika, stając się jego oprawcą, to ona – utożsamiana z czystością – dokonuje aktu splamienia krwią.

Prace Abramović i Fabre'a mówią o tym, jak funkcjonuje mechanizm otwarzania aktów performatywnych, konstruowanych przez historię. To, jakie symbolika życionośnego płynu może mieć znaczenie dla biegu historii, pokazała Joanna Tokarska-Bakir na przykładzie legend o krwi. Zaliczyła do nich opowieści i wizerunki wyprowadzone ze źródeł dotyczących „świętokradztw przypisywanych Żydom, w tym tzw. mordów rytualnych [...], profanacji hostii [...] i profanacji wizerunków chrześcijańskich [...]” (Tokarska-Bakir, 2008: 99). Polska etnografka, poczynając od średniowiecza, prześledziła historię uprzedzeń i stereotypów dotyczących Żydów i pokazała ich wpływ na nastąpienie w XX wieku Shoah. Tokarska-Bakir dała tym samym dowód dla tezy sformułowanej przez Jacquesa Le Goffa w książce *Świat średniowiecznej wyobraźni* o istnieniu długiego średniowiecza, czyli „okresu przekraczającego periodyzację historyczne, trwającego od wieku III do XIX. Formacja ta jest zbiorem, złożoną, wielopostaciową, ale uchwytą empirycznie strukturą długiego trwania, utrzymującą się na poziomie społecznych i psychologicznych stereotypów, nawyków poznawczych, słowem – mentalności” (Tokarska-Bakir, 2008: 55). Okres długiego trwania, który za Le Goffem przytacza Tokarska-Bakir, konstytuuje porządek relacji zachodzących pomiędzy opowieścią a rzeczywistością, które „przemoc potrafią zamienić w ofiarę, ofiary – w męczenników, ciała – w relikwie, tragedie – w triumf, śmierć – w życie” (Tokarska-Bakir, 2008: 56). Tokarska-Bakir zbudowała bardzo przekonujący dowód na temat funkcjonowania wizerunku w kulturze; udowodniła jak długą genealogię może mieć stereotyp stygmatyzujący nasze ciało. Stereotyp został zbudowany wokół krwi, ponieważ „wykrwawianie jest w pierwszym rzędzie podstępą ingerencją do wnętrza organizmu i opróżnianiem go z tego, co istotne” (Tokarska-Bakir, 2008: 262). Z mechanizmu tego zdawali się korzystać Fabre i Abramović, ponieważ, rozcinając swe ciała, pozwolili wypłynąć na zewnątrz cennemu płynowi ustrojowemu, który pompowany przez serce powinien do niego wrócić, zapewniając homeostazę organizmu. Wraz z rozcięciem skóry, poza obszar ciała wydostały się wszelkie uprzedzenia i stereotypy, które płyną w naszej krwi i które poprzez drobne nacięcia wychodzą na wierzch, zaburzając jedność organizmu.

Zgodnie z tezą Pradiera krew będzie się pojawiała wszędzie tam, gdzie ludzkie ciało jest maltretowane i poddawane kaźni. Przemoc względem własnego ciała może mieć różne podłoża. Różnicę tę można wychwycić, porównując prace Any Mendiety i Giny Pane. Pierwsza postrzegала ciało jako uwikłane w sieć związków z naturą, natomiast dla drugiej było ono wpłątane w sieć ograniczeń społecznych. Mendieta zaczęła wykorzystywać krew jeszcze w trakcie studiów na Uniwersytecie w Iowa. Kubańska emigrantka czerwony płyn początkowo związała z konkretnym wydarzeniem, które miało miejsce na kampusie w trakcie jej studiów. W 1973 roku Sarah Ann Ottens, studentka pielęgniarstwa, najpierw została brutalnie zgwałcona, a później zamordowana.

To wpłynęło na Mendię, która w swoich pierwszych performansach *Untitled (Self-Portrait with Blood)* (Bez tytułu [Autoportret krwią]), *Untitled (Rape, Murder)* (Bez tytułu [Gwałt, Morderstwo]) i *Untitled (People looking at Blood)* (Bez tytułu [Ludzie patrzący na krew]) postawiła widzów w niewygodnej sytuacji. Pokazała, że krew współcześnie jest rzeczą nieistniejącą publicznie, przez co jej pojawienie się musi zostać poprzedzone aktem przemocy i gwałtu. Artystce w wymienionych performansach udało się udowodnić, że współcześnie nie przywykliśmy do oglądania krwi, a kiedy znajdzie się ona w przestrzeni publicznej i tak nie zwracamy na nią uwagi i nie zastanawiamy się skąd może pochodzić. A jak słusznie zauważył Jean-Paul Roux:

Jej wyciek, ślady, które zostawia, dobitnie świadczą o zgonie. Na widok krwawych plam wyrokuje się, że miała miejsce śmierć, nie zranienie: gdyby rany nie były śmiertelne, usunięto by plamy (Roux, 1994: 33).

Plama krwi na ziemi, ubraniu, pysku lwa jest dowodem morderstwa: widok krwi nasuwa na myśl zgon, makabryczne wydarzenia, a zatem niebezpieczeństwo (Roux, 1994: 35).

U Mendiety czerwony płyn pojawia się właśnie jako efekt przemocy, jednak w jej późniejszych pracach przemoc jest powieleniem aktu rytualnego, który wymaga krwawej ofiary. Najlepszym przykładem jest praca *Untitled (Death of a Chicken)* (Bez tytułu [Śmierć kurczaka]), w której naga performerka stała nieruchomo na tle białej ściany, w rękę trzymając kurczaka z odrąbaną głową. Mendieta pozwoliła, aby wykrwawiający się ptak brudził jej ciało, nadając mu stygmat zbrodni, której ciało to dokonało. Krew u Mendiety będzie odpowiadała temu, co na jej temat napisał Roux:

Niezwykle trudno zatrzymać krew we wnętrzu ciała. Niewiele łatwiej jest zachować ją w dobrym stanie. Krew słabnie i psuje się, choć może także wzmacniać się i nabierać wigoru (Roux, 1994: 31).

Zupełnie inaczej przemoc i krew łączą się w pracach Giny Pane. O ile u Mendiety przemoc miała charakter pierwotny i była wpisana w naturę człowieka, o tyle u Pane rana funkcjonowała jako znak zewnętrznej agresji. Ciało w sztuce Pane było nieustannie narażone na cierpienie i ból. Sama doprowadzała swoje ciało do ekstremum: cięła je brzytwą, rozbijała na nim szklane drzwi, gasiła mały pożar dłońmi i stopami lub spożywała pokarmy w sposób budzący obrzydzenie. Nałożenie na własne ciało jarzma przemocy miało u Pane charakter sakralny, analogiczny do działań kościelnych ascetów. Wpisujące się w nurt kontrkultury prace Francuzki, opierające się na cięciu skóry na dłoniach, rękach, plecach, brzuchu, ustach, języku oraz powiekach, stanowiły według niej akt miłości i największego poświęcenia dla drugiego człowieka. Słowa Pane przypomniał Paweł Leszkowski:

Własna krew i rana były tekstem, którym się posługiwała, pisząc swój *List do nieznanego* – jej artystyczny manifest. W tym *Listie* z 1974 czytamy: „Jeśli otwieram me ciało, abys mógł zobaczyć mą krew, to z miłości do ciebie” (Leszkowski, 2010).

Performans *Escalade non Anesthésiée* (*Wspinaczka nie znieczula*) z 1971 roku polegał na kilkukrotnym wspinaniu się w górę i w dół po metalowej drabinie zakończonej ostrymi kołkami. Stercząca blacha raniła gołe stopy i dłonie artystki, z których strużkami spływała krew. Kulminacyjnym punktem pracy *Azione Sentimentale* (*Status działania*) z 1973 roku był moment, w którym Pane wbijała sobie w przedramię osiem kołców z trzymanego w rękę bukietu róż oraz cięła wewnętrzną stroną dłoni. W *Psyché* (*Essai*) z 1974 roku najpierw nacięła sobie żyłką powieki, by wywołać krwawe łzy, a później ten sam akt powtórzyła na brzuchu.

Kiedy porównuje się prace Mendiety oraz Pane, zasadnym jest zastosowanie rozróżnienia dokonanego przez Roux na „krew czystą i krew nieczystą” (Roux, 1994: 38). Czysta krew to ta, która potrzebna jest na przykład przy transplantacji, ratująca życie; natomiast krew nieczysta to na przykład ta zarażona wirusem HIV, powodująca osłabienie układu odpornościowego i w efekcie śmierć. O ile u Mendiety krew jest formą oczyszczenia organizmu ze wszystkiego, co musi wyjść na wierzch, jak agresja i przemoc, ponieważ taka jest natura człowieka, o tyle u Pane funkcjonuje ona jako ta, która brudzi ciało, czyniąc z niego ofiarę. Niezależnie jednak od tego podziału, krew jako wydzielina zawsze kała, ponieważ, jak wykazuje w swojej analizie Jean-Paul Roux (powołując się na liczne przykłady z mitologii), bogowie nie posiadali krwi, co więcej, obawiali się splamienia nią:

Z tego czy innego powodu zmywamy lub usuwamy krew, nie tylko przewidujemy niebezpieczną siłę, lecz także oczyszczamy się, gdyż powszechnie uważa się, że ślad krwi kała (Roux, 1994: 38).

Zdaje się, że to bogów w szczególności należy odseparować od krwi, która nie jest im przeznaczona: nie zniesliby zabijania na ofiarę komuś innemu niż oni sami (Roux, 1994: 39).

To, że w ciele płynie krew, sprawia, że jest ono obarczone skazą i winą. Takim podejściem tłumaczy Roux pojawienie się w Europie między innymi biczowników, którzy poprzez umartwianie własnego ciała chcieli zmyć z siebie winę i dostąpić odkupienia. Takie spojrzenie na krew wypływającą z ciała wydaje się tym, co łączy prace Mendiety i Pane. Ich wymazane czerwoną wydzieliną ciała stawiają widza w sytuacji niewygodnej, bo obarczającej go winą, dokładnie tak jak opisała to Susan Sontag podająca wyznaczniki happeningu na przykładzie akcji Allana Kaprowa, kiedy to widzowi jest narzucona rola kozła ofiarnego (por. Sontag, 2012). Prace artystek miały za zadanie doprowadzić odbiorcę do przełamania jego neutralnej postawy, wywołania drżących podskórnie wstrętu i obrzydzenia na widok krwi, co w efekcie miało skutkować empatią wobec bólu i cierpienia drugiego człowieka.

Krew może również pojawiać się jako synekdocha choroby. W takiej konfiguracji krew wykorzystuje włoski performer Franko B. Artysta jest nosicielem wirusa HIV, a płynna tkanka – to, co w jego ciele zarażone, nieprzydatne i kierujące je nie ku życiu, lecz ku śmierci, jest głównym środkiem wyrazu w jego pracach. W swoim najbardziej znanym performansie *I miss you* (*Brakuje mi ciebie*) pomalowany na biało artysta przechadza się po czystym płótnie niczym modelka po wybiegu. W trakcie trwania akcji widz uzmysławia sobie, że artysta na wysokości przedramion ma nacięte żyły,

z których spływa czerwony płyn, łamiąc śnieżność materiału i ciała. Franko B ściska pięści, by krew tętniła mocniej i by wylewało się jej jak najwięcej. Ten odrzut z organizmu, wszystko to, co jest względem niego nieprzydatne i destrukcyjne, Włoch zamienia w instalacje, z których tworzy obrazy oraz wystroje wnętrz (na przykład *Home Gallery/Domowa galeria* lub *Great Eastern Hotel/Świątyni Wschodni Hotel*), wykorzystując do tego celu zarazone płótna powstałe w trakcie kolejnych prezentacji *I miss you*. Wszystko stworzone jest z umazanych i pełnych rdzawych kropek płócien. Nawet najdrobniejszy szczegół wypełniony jest chorobą, która wreszcie powołuje do życia i sprawia, że coś się z niej rodzi, a nie jedynie z jej powodu umiera.

Choroba stała się również inspiracją dla twórczości Boba Flanagana. Zmagający się z mukowiscydozą artysta uznał, że musi przekuć ją na doświadczenie przyjemności. Skoro jest to dolegliwość tak uciążliwa i bolesna, że trudno o niej nawet przez moment zapomnieć, należy ją – zdaniem Flanagana – okiełznać i oswoić. Zmarły w 1996 roku artysta przeżył czterdzieści trzy lata, mimo że średnia długość życia z tą genetyczną chorobą była szacowana na siedemnaście lat, czyli około siedem-osiem więcej niż miał, kiedy dowiedział się, że jest chory i niebawem umrze. Po poznaniu w 1980 roku Sheree Rose, Flanagan zaczął eksperymentować z własną chorobą, która miała wyzwalać w nim potencjał seksualny i artystyczny. Sztuka Flanagana była zapisem i dokumentacją sadomasochistycznych doświadczeń, które opraczył w groteskową formę, na przykład czytał swoje komiczne teksty² w trakcie seksualnych performansów. Dzięki realizacji motta: *fighting sickness with sickness (chorobą walcz z chorobą)*, zawiesił wraz z Rose pomost pomiędzy chorobą, złym smakiem, prawdą, seksem i śmiercią. Cieknąca krew w trakcie performansów była oznaką nie tyle bólu i cierpienia, co przyjemności, a więc inwersji doświadczenia. Upuszczanie czerwonego płynu u Flanagana odpowiadało momentowi, kiedy człowiek czuje podniecenie; serce pompuje krew i w efekcie zaczyna szybciej bić, przez co jest się pobudzonym i pełnym życia.

Amerikanin, podobnie do Franka B, dokonał konwersji własnej choroby w impuls twórczy i kreatorski. Choroba poprowadziła obu artystów ku działaniom, których bez jej doświadczenia nie byłiby w stanie wykonać. Susan Sontag zauważyła, że „dwie zawłaszcza choroby zostały [...] w sposób spektakularny spowite w kostium metafory: gruźlica oraz rak” (Sontag, 1999: 9). Gruźlica dla amerykańskiej intelektualistki charakteryzowała się kontrastami, takimi jak wypieki na twarzy przemieniane w bladeść cery lub okresy nadpobudliwości, po których następowała apatia. Zakaźna dolegliwość, przenoszona głównie drogą kropelkową, jest maksymalnie widoczna. Jej objawy jesteśmy w stanie zaobserwować gołym okiem; „gruźlica czyni ciało przezroczywym. Promienie Roentgena, będące typowym narzędziem diagnostycznym, pozwalają choremu, niekiedy po raz pierwszy w życiu, wejrzeć do własnego wnętrza – stać się dla siebie przejrzystym” (Sontag, 1999: 15–16). Z rakiem jest zupełnie inaczej, ponieważ choroba ta „często odkryta zupełnie przypadkiem, [...] może być w stadium bardzo zaawansowanym, choć nie dawała żadnych dostrzegalnych symptomów. Ciało chorego jest zatem nieprzejrzyste – tylko specjalista potrafi stwierdzić, czy rak je atakuje” (Sontag, 1999: 16). Gruźlica przez swoje symptomy często postrzegana była jako ta, która przywraca siły witalne i poprzez osłabienie ożywia, zmieniając ciało w płyn – „we flegmę, śluz, płwocinę i ostatecznie w krew. Rak jest degeneracją

2 Flanagan studiował literaturę na California State University w Long Beach i University of California w Irvine.

zmieniającą żywą tkankę w twarde guz” (Sontag, 1999: 17). Obie choroby nadal są powszechnie uważane za śmiertelne, jednak owo uwznioślenie dokonywane w przypadku gruźlicy wynika z tego, że „uważa się [ją] za chorobę stosunkowo bezbolesną. Rak kojarzy się nieodmiennie z trudnym do zniesienia bólem. Gruźlica przynosi ponoć lekką śmierć, podczas gdy rak kończy się śmiercią w okrutnych cierpieniach” (Sontag, 1999: 19). To, czego dokonali zarówno Franko B jak i Bob Flanagan, należy rozpatrywać zgodnie z analizą Sontag jako uwznioślenie choroby, która na początku zawsze postrzegana jest jako upadająca. Mukowiscydoza, samoistna niczym rak oraz HIV kojarzony – podobnie jak nowotwór – z czymś nieczystym, ponieważ zarażenie w większości przypadków zachodzi poprzez kontakt seksualny, czyli lokalizuje się w dolnej partii ciała, zostają przez artystów przeniesione na poziom witalny i twórczy. To napisanie dla nieuleczalnej dolegliwości scenariusza, który wypełnia się własnym życiem, kreując w ten sposób nową normę. Z analizy tekstu Sontag wynika, że uwznioślenie poprzez chorobę następuje dzięki jej poznaniu i oswojeniu oraz uczynieniu maksymalnie widoczną, tak jak robi Franko B i jak pokazał Bob Flanagan.

Wymienieni artyści i artystki zmieniają własne ciała w ranę, dokładnie tak jak rozumie jej znaczenie Jean-Luc Nancy. Francuski myśliciel rozpatruje ciało w relacji do duszy, określając tę drugą „formą ciała”, czyli „przejściem w wydestylowaną i wzniosłą istotę sensu” (Nancy, 2002: 69). Ciało będzie miało charakter liminalny, ponieważ jest to byt konieczny, będący łącznikiem z wartościami stojącymi ponad nim, do których bez ciała człowiek nie byłby w stanie dojść:

Tak objawia się to, co naprawdę czyni go ciałem ducha, ciałem-duchem: rana. To ona czyni go ciałem, bo ciało spłynęło w swe rany. Tutaj – w tym samym punkcie, w którym duch nie może już mieć miejsca – ciało ukazuje się jako rana. To inny sposób osłabienia ciała, na wydobycie zeń sensu, na wyrażenie go, uzewnętrznienie, rozcięcie, porzucenie. Ciało wyekspozowane do żywego ciała (Nancy, 2002: 69–70).

Dla Nancy’ego współczesne wizerunki ciała: „w nędzy, wygłodzone, poobijane, zhańbione, okaleczone, zakażone, spuchnięte, przekarmione, zbyt *body-builted*, zbyt podniecone, zbyt orgiastyczne” (Nancy, 2002: 70) są wizerunkiem niezagojonej rany, będącej efektem katastrofy wyrządzonej samym sobie, która już się uobecniła. Ludzkie *physis* dla Nancy’ego jest „figurą wyczerpania” (Nancy, 2002: 70). W tej koncepcji ciało to jedyna pewna konieczność w naszym świecie. Powołuje się do istnienia zranione ciało, czyli takie, „na które zewsząd wywierany jest nacisk” (Nancy, 2002: 71), by później przenieść je z marginesu do centrum. Owo przeniesienie powoduje potok krwi, jednak nie jest to już krew złożona w ofierze, ponieważ „świat ofiar przestaje być naszym światem. Potok krwi, która wypływa z naszych ran, przybiera postać potworności, i tylko potworności, tak jak wówczas, gdy Duch wypłynął z ran Chrystusa i rozpuścił się kropla po kropli” (Nancy, 2002: 70–71). Owo rozpuszczenie ducha sprawia, że „rana staje się odtąd raną i niczym więcej. Obejmuje sobą całe ciało, które nie może się już zasklepić” (Nancy, 2002: 71).

Otwarcie ciała w xx wiecznym performansie informuje o współczesnej kondycji ciała, odpowiadającej – moim zdaniem – hemofilii, która „należy do najrzadziej występujących chorób” (Thorwald, 2010: 251). To, co znamienne

dla tej choroby, to ciągła stygmatyzacja ciała, ponieważ, jak napisał Jürgen Thorwald:

Hemofilicy należą do najbardziej samotnych chorych. Od najwcześniejszego dzieciństwa są pilnie strzeżeni przez rodziców. Już przy odcięciu pępowiny nowo narodzonego chłopca może dojść do ciężkich krwotoków. Dzieci hemofilicy, jeszcze zanim nauczą się mówić poznają strach przed ostrymi przedmiotami i skaleczeniami. [...] Jeden gwałtowny ruch w głębokim śnie może spowodować pęknięcie naczyń krwionośnych pod skórą, w mięśniach i stawach. Skutkiem tego są intensywne wylewy wewnętrzne i obrzmienia (Thorwald, 2010: 251).

Hemofilia to choroba krwi, której głównym objawem jest trudne do zamknięcia otwarcie ciała. Raz nakłuta rana, jedno pęknięcie skóry mogą prowadzić do groźnego krwotoku, a nawet do śmierci. Kondycja współczesnego ciała, o czym jednym głosem mówią Nancy oraz opisani przeze mnie performerzy wykorzystujący krew w swoich pracach, to kondycja ciała chorego na hemofilię, niezwykle wrażliwego na świat zewnętrzny. Nawet najdrobniejszy element może spowodować, że ciało zacznie krwawić. Nawet coś z pozoru błahego może jawić się jako wielkie zagrożenie. Jürgen Thorwald tłumaczy:

Jednak los hemofilików aż do lat dwudziestych XX wieku w zasadzie niewiele się zmienił. Dopiero zastosowanie bezpośredniego przetaczania krwi ludzkiej zapoczątkowało terapię, która opierała się na idei zastępowania wypływającej krwi nową, zdrową krwią o normalnej krzepliwości. Terapia ta – choć niekiedy zawodna – pozwoliła ocalić życie licznym hemofilikom nawet w najcięższych przypadkach i stała się terapią z wyboru (Thorwald, 2010: 261).

Dokonując przełożenia choroby na życie społeczne i praktykę artystyczną, można uznać, że otwarcie ciała, którego dokonali artyści w XX wieku, jest ratunkiem dla nich samych. Chęć wykrwawienia się, wylania tego, co krąży w żyłach, co jest złe i czego chcą się pozbyć, spowodowana jest chęcią przyjęcia nowej, świeżej krwi, czegoś co dostarczy impulsu pozwalającego dalej funkcjonować, tak jak hemofilik potrzebuje nowej krwi, by żyć.

BIBLIOGRAFIA

- Brach-Czaina J. (1998). *Szczeliny istnienia*. Kraków.
- Dries L. van den (2010). *Corpus Jan Fabre. Obserwacja procesu twórczego*. Poznań – Kraków.
- Leszkowski P. (2010). Kobiety Św. Sebastian: Parallele linie radykalnej sztuki lesbijskiej Giny Pane i Catherine Opie. „*Interalia*”, 5, http://www.interalia.org.pl/index_pdf.php?lang=pl&klucz=&produkt=1276023542-841 (20.06.2014).
- Nany J.-L. (2002). *Corpus*. Gdańsk.
- Pradier J.-M. (2012). *Ciało widowiskowe: etnoscenologia sztuk widowiskowych*. Warszawa.

- Roux J-P. (1994) *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*. Kraków.
- Sontag S. (1999). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Warszawa.
- Sontag S. (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków.
- Thorwald J. (2010). *Krew królów*. Kraków.
- Tokarska-Bakir J. (2008). *Legends o krwi. Antropologia przesądu*. Warszawa.
- Wiącek E. (2011). Ciało jako tworzywo sztuki. Rytuały Mariny Abramović,
[w:] Banaś M. i Warmińska K. (red.), *Kulturowe emanacje ciała*. Kraków.