

Ewa Kuryluk

Studiować śmierć

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 186-195

1979

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.

Ewa Kuryluk

Studiować śmierć

Study the irregular verb mourir — to die.

M. Lowry.

Wraz z załamywaniem się wiary w postęp pa-
czy się obraz prężnej ludzkości ujarzmiającej przyrodę i wyruszają-
cej na podbój wszechświata, a wyobraźnię zajmują wizje zdewa-
stowanej planety, cywilizacji jałowej i schyłkowej. W okresie
powojennym problemem numer jeden były dzieci, ich dorastanie
i dojrzewanie, a młodość wydawała się nie wiekiem, lecz honorową
funkcją społeczną. Następnie zainteresowano się średnimi latami
człowieka, w których to ma ponoć miejsce «kryzys środka życia».
Dziś coraz częściej słyszy się o dylematach przemijania i śmierci.
Ponad trzydzieści lat pokoju i przedłużenie ludzkiego życia spra-
wiły, że starość stała się, jak dotąd przede wszystkim w krajach
o stosunkowo wysokiej stopie życiowej, pierwszoplanowym zagad-
nieniem społecznym, najbardziej drastycznym tam, gdzie nastąpiło
jednocześnie największe rozbicie więzi rodzinnej, sąsiedzkiej i to-
warzyskiej, a więc zabrakło stosunków pozwalających przetrwać
tym, którzy utracili zdolność samodzielnej egzystencji.

Tłumy starych ludzi i ich masowa eksterminacja to koszmar prze-
śladujący bohatera filmu Alaina Resnaisa «Providence». Fikcja
karmi się rzeczywistością. W sposób optymistyczny można jeszcze
interpretować exodus najlepiej sytuowanych emerytów Europy Za-
chodniej czy Ameryki Północnej udających się na Południe, poru-
szających się w trumnopodobnych «hotelach na kółkach» dookoła
świata czy przebywających, jak żona de Gaulle'a, w luksusowych

domach starców. Ale są i inne zjawiska. Co roku w okresie letnim, kiedy wszyscy muszą za wszelką cenę wyjechać na urlop — wakacje przybierają już niekiedy kształt potlaczu — prasa odnotowuje wypadki pozostawienia starych czy ułomnych członków rodziny w barze przy szosie, nie mówiąc już o pozbywaniu się w ten sposób licznych psów i kotów.

Starość i umieranie — to przedmiot wprowadzony do planu zajęć niektórych szkół amerykańskich. Chodzi o unaocznienie młodym ludziom znaczenia eufemistycznego określenia «to pass away», używanego zazwyczaj zamiast czasownika «to die», słowa-tabu. Lekcje obejmują wizyty w domach starców, w szpitalach, na cmentarzach i są podobno dla wielu uczniów, obeznanych głównie z nagłymi zgonami w filmach przygodowych i kryminalnych, pierwszą konfrontacją z procesem przemian, jakim ulega ludzki organizm. Tymczasem o potrzebie lekcji poświęconych sprawom starości i śmierci — obok uświadamiania seksualnego — mówi się i w niektórych krajach europejskich. Nic dziwnego. Osiągając wyższe stopnie cywilizacji, człowiek odczuwa się żyć i własną fizjologię zaczyna traktować jako problem.

Zresztą zaznajomienie się ze śmiercią, choćby w postaci odwiedzenia cmentarzy, i dawniej uważano za dobrą szkołę życia. Z lubością posługiwali się obrazami naturalnego rozkładu w celach dydaktycznych barokowi poeci, artyści i kaznodzieje, że przypomnę tu tylko namiętną nekrofiliję Abrahama a Sancta Clara, który w okresie masowych epidemii i dzikich wojen starał się plastycznie ukazać swoim słuchaczom marność ludzkiej gliny i absurdalność żywota — gdyby zabrakło wiary w zbawcę i nieśmiertelność.

Brakiem tejże wiary — laicyzacją i materializacją współczesnego życia — tłumaczy wielu socjologów, psychologów, filozofów i oczywiście teologów dzisiejszą tabuizację śmierci, uważaną przez nich za jeden zaledwie z objawów negowania naturalnego cyklu. Tracąc wymiar metafizyczny i oddalając się od przyrody, człowiek ulega złudzeniu nadczłowieczeństwa, zdaje się zapominać o biologicznych uwarunkowaniach, zaczyna odbierać siebie samego jako maszynę, którą zawsze można naprawić. Im większy postęp medycyny i farmaceutyki, tym trudniej pogodzić się z nieuleczalnością niektórych chorób i ze świadomością niechybnego końca. Przeciwno odporności fizycznej i psychicznej obraca się nadmierna higiena. Ze stoickim spokojem żyje raczej ten, kto pamięta, że życie jest w ogóle nie-

zdrowe, a śmierć nieprzewidzialna i nieunikniona. Dla tego, kto stara się żyć «zdrowo», stosując się do najnowszych zaleceń, do owych niekończących się zmiennych sugestii rozpowszechnianych przez «mass-media», własna starość, ten stan, o którym Proust pisał, że nikt z nas nie potrafił go sobie wyobrazić, staje się szczególnie trudna do zaakceptowania.

Słowem tabu jest nie tylko śmierć. Tabu to rak, a w niektórych środowiskach w ogóle choroba. Chorych coraz dokładniej separuje się od zdrowych, cięższe przypadki od lżejszych. Skrzętnie izolując cierpienie, skazuje się ludzi w stanach granicznych na zupełne osamotnienie, na vegetację w sterylnych pojemnikach pod kontrolą aparatury, od której właściwego funkcjonowania zależy każda chwila życia. Niekiedy umiera się z powodu awarii lub dlatego, że zdecydowano się aparat wyłączyć. Czy w ogóle i kiedy wolno wyłączyć maszynę? Czy ma się prawo uzależniać od niej życie człowieka, redukować do minimum bądź całkowicie unicestwiać moment agonii? Część z tych, którzy przeżyli śmierć kliniczną, mniema, że zachowali pamięć o tym stanie, a ich opisy wykazują zbieżności. Powtarza się w nich motyw wychodzenia z ciała i unoszenia się ponad nie, oglądania własnej powłoki z zewnątrz, z góry. Być może są to po prostu projekcje wyrażające nieuchwytnie doznania w stereotypowy sposób. Ku takiemu przypuszczeniu skłania sporo plastycznych dzieł stworzonych przez niedoszłych nieboszczyków i publikowanych najczęściej w pismach o zabarwieniu religijnym. Obrazy i rysunki wyobrazają na różne sposoby duszę jako niematerialną istotę, która w momencie śmierci opuszcza cielesną powłokę. Jakby nie było — wagę tego jednorazowego przeżycia trudno przeceniać i trzeba się chyba zgodzić, że każdy ma doń prawo.

Z tradycji postfreudowskiej wywodzi się opinia, że spychając cierpienie i śmierć na krawędź świadomości i na margines codziennego życia, człowiek narusza własną wewnętrzną równowagę. Koreluje się też brak współczucia dla naturalnego cierpienia, obojętność w stosunku do ludzi słabych, ułomnych czy starych z potrzebą «silnych wzruszeń», z nadmiernym zainteresowaniem rozmaitymi formami przemocy. W młodzieżowej — i nie tylko młodzieżowej — krwiożerczości widzi się «podszewkę» wysoko rozwiniętej pokojowej cywilizacji, w której namiętności kumulują się, miast wyładowywać. Argumentuje się, chyba słusznie, że świat zmienił się krańcowo, a człowiek nieznacznie. Ludzkość, tkwiącą swoimi rozmaitymi

pasjami w epoce jaskiniowej, sfrustrowała zamiana maczugi na telewizor. Kto nie ogląda dzikich łowów, śni o nich przynajmniej lub organizuje pseudopolowanie we własnym zakresie.

Jak w tej sytuacji interpretować działalność ludzi, uważających się i uważanych za artystów, którzy cierpienie, rozkład i śmierć demonstrowają bezpośrednio i namacalnie, często na własnym ciele? Czy stanowią awangardę obnażającą patologię naszego czasu, a tym samym przeciwdziałają tabuizacji życia i śmierci? Czy też ich ekscesy uznać trzeba za jeszcze jeden symptom zwyrodnienia, jakiemu ulega dziś człowiek? (W momencie, gdy piszę te słowa, radio nadaje wypowiedź jednego z nich: dał się zalutować na kilka godzin w puszkę i twierdzi, że gdyby Van Gogh żył teraz, jego największym osiągnięciem artystycznym byłoby obcięcie sobie ucha).

Ucho Van Gogha traktuje się nie od dziś jako symbol pokrewieństwa między sztuką a obłądem, między aktem twórczym a cierpieniem i autodestrukcją. W heroiczno-tragicznych mitologiach artystycznych stworzenie dzieła równa się bolesnemu porodowi, a za wydanie na świat owocu prawdziwie genialnego płaci się życiem. Przenośnia ta pod wieloma względami zdaje się odpowiadać prawdzie. Jeśli pewnego dnia poznamy lepiej funkcjonowanie mózgu, systemu nerwowego i przemiany materii, okaże się może, że produkcja artystyczna jest procesem quasi-patologicznym, choć choroba ta pewne osobniki utrzymuje przy życiu.

Artyści cierpią zwykle — i pragną cierpieć. Chcą uczestniczyć w konwulsjach czasu, w którym przyszło im żyć, odrzucają spokój i dobrobyt na rzecz prywatnej apokalipsy. Dotychczasowa historia sztuki traktowała tę potrzebę martyrologii i samozagłady jako zjawisko towarzyszące twórczości. Dopiero niedawno za twórczość artystyczną zaczęto uważać również, a nawet wyłącznie, same fenomeny — rozmaite formy zadawania sobie bólu, eksperymentowania z własną fizyczną wytrzymałością na wzór fakirów, aż po samobójstwa.

«Sinken», słowo oznaczające opadanie, zapadanie się, spadanie, pograżenie, tonięcie, jest najczęściej spotykanym czasownikiem w wierszach Georga Trakla. Niemal równie często występuje «fallen» (padać, upadać, polec). Obu słów używa poeta jako synonimu czasownika «sterben» (umierać). Umierać znaczy spadać, a w stanie upadku, organicznego rozkładu i duchowej degradacji, znajduje się i człowiek, i natura.

Jako «fall pieces» (sztuki upadku albo o upadku) określał niektóre ze swoich działań (artystycznych) Bas Jan Ader. «The Broken Fall Geometrical» polegał na ustawieniu się artysty na drodze prowadzącej do latarni morskiej w West Capella, wielokrotnie malowanej przez Mondriana, obok drewnianego kozła, a następnie oparciu się o niego i upadku wraz z nim. «Geometryczność» wynikała z dokładnego obliczenia czasu przeznaczzonego na upadek. «Broken Fall Organic» zwało się zwisanie artysty na jednej ręce z gałęzi drzewa stojącego nad niewielkim kanałem tak długo, na ile starczyło mu sił; impet upadku zmniejszał («łamał») rosnący w pobliżu krzak. Na okres, w którym uwaga artysty koncentrowała się na rozmaitych formach i znaczeniach spadania, przypadają przygotowania do ostatniego projektu, zatytułowanego «In Search of the Miraculous». Jego realizację rozpoczął Bas Jan Ader 9 lipca 1975 r., wyruszając ze Stage Harbour w Massachusetts pięciometrowym jachtem bez motoru z zamiarem przeżeglowania Atlantyku i wylądowania w Land's End, Anglia. Z wypowiedzi Mary Sue Ader wynika, że był on w pełni przekonany o możliwości zrealizowania swojego planu, a przy okazji miał nawet zamiar pobić rekord na tej trasie, którą w pojedynkę przebył już ktoś przed nim w 78 dni, tyle że nieco większą, sześciometrową łodzią.

Jak można było się spodziewać, Bas Jan Ader zaginął bez śladu. Mary Sue Ader ostro przeciwstawia się sugestiom, jakoby jego zamiarem było wykonanie «sztuki ostatecznego upadku» («the ultimate piece»). Podkreśla też, że przez wiele miesięcy nie chciano zaakceptować jego śmierci: «Jego studenci nie potrafili pogodzić się z nią i wyobrażali sobie najrozmaitsze rozwiązania, miesiącami krążyły pogłoski, że jest cały i zdrow».

Wiadomość o śmierci Adera ogłosiły pisma artystyczne. Doczekała się wielu komentarzy i posłużyła do rozważań, czy zabijając się w ramach sztuki artysta składa siebie w ofierze, czy ma to sens itp. Złożenie przez artystę życia na ołtarzu sztuki to zjawisko, które społeczeństwo dotąd akceptowało, a nawet považało. Obcując z muzami sub specie aeternitatis, artysta miał prawo, a nawet powinien był przymierać głodem na poddaszu. Tymczasem jednak wykruszyły się rekwizyty — muzy, ołtarz, głód — a domy buduje się bez poddaszy. W systemie «welfare state» każdy, a więc i artysta, jakoś sobie egzystuje; nikogo nie obchodzą jego wzloty i upadki. Czyżby

stąd właśnie brała się chęć zwrócenia na siebie uwagi desperackimi czynami? Nie potrafię na to odpowiedzieć.

Śmierć Basa Jana Adera tkwi w tej samej irytującej pustce pure-nonsensu co jego «fall-pieces», a myśli się o niej z poczuciem podobnej bezradności, jaka ogarnia niekiedy w teatrze absurdu: oto zmateralizowana «Fin de partie» Becketta, nie koniec, lecz wszechobecna nicość.

Pozbawione spektakularności, działalność i śmierć holenderskiego artysty są niezbyt charakterystyczne dla ruchu, którego przedstawiciele starają się o widoczność i namacalność cierpienia — o to, by rzeczywiście płynęła krew. Kontynuują pod tym względem idee prekursorów i jak dotąd najbardziej skrajnych wyznawców «sztuki życia», z których wszyscy są (lub byli) wiedeńczykami. (Przy okazji warto by się zastanowić, dlaczego akurat w Wiedniu śmierć tak silnie rzutuje na życie, dlaczego więcej tam samobójstw niż w innych stolicach Europy — statystycznie na drugim miejscu znajduje się Budapeszt — i więcej specjalistów od autodestrukcji, z psychiatrą Ringlem na czele, zwanym popularnie «Selbstmordringl»).

Minęło już ponad dwadzieścia lat od pierwszych akcji Hermanna Nitscha, przerywanych często interwencją policji, otoczonych aurą skandalu i szczególnie popularnych we Włoszech. Zabija on na oczach widzów jagnięta i świnię, ćwiartuje je i krzyżuje, wnętrzności rzuca na nagie ciała swoich pomocników, przybierających zwykle pozycje ukrzyżowanych, i na zebranych, na krzyże, monstrancje i inne przedmioty kultowe; rozlewa dokoła kubły krwi, której krzepnięciu zapobiegają dodane chemikalia. Podobnych przedstawień, mających nawiązywać do prehistorycznych orgii i misteriów, odbyło się już około 70; nie zrealizował Nitsch dotąd swojego największego planu, sześciodniowego festiwalu, mającego stać się «gloryfikacją życia, wspaniałym świętem», którym człowiek zaakceptowałby świat ze wszystkimi skrajnościami, z ekstazą i okrucieństwem śmierci, i pojął w sposób «bezwzględny swoją zmysłowość».

Nitsch pragnie spowodować regresję, wrócić do pierwotnej cielesności, mięsa, do natury tout court. Ma się to odbyć przy pomocy surowego mięsa, ciepłych kiszek, zakrwawionych ekskrementów, letniej krwi i wody — w nadziei, że człowieczeństwo odrodzi się w jacie. Oglądane na zdjęciach «mięsne realizacje» Nitscha przywodzą na myśl niektóre wczesne obrazy Bacona. Krytycy i teoretycy ruchu,

np. Peter Weibel, dopatrują się w tym babraniu się w krwi i wnętrznościach powiązań z tazyzmem, ze zmysłowym stosunkiem do farby, jakim odznaczało się malarstwo Pollocka. Przy okazji chętnie wykazują, że wiedeńczycy przenieśli na własne ciało najwcześniej to, co gdzie indziej miało jeszcze miejsce w konwencjonalnej sztuce. Gdy George Segal zaczął odlewać z gipsu białe postacie jakby zabandażowanych ludzi, Günter Brus wyszedł w 1965 r. obandażowany i pomalowany białą farbą na wiedeńską ulicę. W 1961 r. Rauschenberg przekreślił swój obraz «Wędrowiec», przedstawiający białe krzesło i białe płótno. W trzy lata później Brus usiadł na krześle stojącym przed białym płótnem i czarną krechą przejechał swoje ciało. A gdy Luigi Fontana rozciął obraz, Brus i Schwarzkogler, który później popełnił samobójstwo, przecięli własną skórę. W odróżnieniu od rzezi Nitscha, aspekt estetyczny tych ostatnich działań jest dość znaczny. I to znalazło naśladowców. Tnąc skórę na ramieniu na krzyż Gina Pane efektownie kończy akcję, w której czerwony krzyż, jako geometryczna forma i symboliczny znak, pojawia się wielokrotnie.

Par excellence estetyczne są przedstawienia Mariny Abramović i Ulaya, pięknych i młodych. Zanim się spotkali, on był transwestytą, ona zaś działała tak ryzykownie, że, jak sama twierdzi, doprowadziłoby ją to wcześniej czy później do zguby. Uratowana dzięki miłości, Abramović eksperymentuje odtąd na własnym ciele wspólnie z Ulayem, unikając jednak rzeczywistego niebezpieczeństwa. Pokazy tej pary zasadzają się zawsze na symetrii. Związani włosami pozostają godzinami bez ruchu, na przemian biją się po twarzy czy z rozbiegu uderzają o mur — zawsze jednakowo na biało ubrani lub nadzy. Podczas przedstawienia zatytułowanego «Cesarskie cięcie», które odbyło się podczas międzynarodowego festiwalu Performance Art w Wiedniu w kwietniu 1978 r., Abramović i Ulay sprzęgli się w hiszpańskiej szkole jazdy z koniem, który poruszając się odrywał ich i zbliżał ku sobie. «Nie mam nic do powiedzenia», wykrzykiwała co pewien czas Marina, na co Ulay odkrzykiwał «zapytaj kogoś».

Abramović zdaje sobie sprawę, że jej akcje szokują publiczność nie obecnością ryzyka, lecz jego złudzeniem. «Tacy artyści jak ja i Ulay dalecy są od prawdziwych zagrożeń — powiada. — Znacznie bliżej ciała i prawdziwego niebezpieczeństwa są ludzie żyjący na wsi. My, mieszkańcy miast, chronieni przez odzież, domy, łazienki z ciepłą

wodą, jesteśmy tak uszczelnieni, że uniemożliwia to właściwie kontakt z przyrodą».

Abramović sugeruje, że jej działanie wywodzi się z oddalenia — od przyrody i własnej fizjologii. Tej ostatniej doznaje się jedynie wystawiając ją na próbę: «Gdy zbliżam się do granic wytrzymałości — powiada artystka — czuję się straszliwie żywa».

Wszyscy prawie artyści zaangażowani w «performance art», a więc nie w tworzenie obiektów, lecz w działania, prowadzą kuglarski tryb życia — od pokazu do pokazu, z festiwalu na festiwal, z miejsca na miejsce. Jednak wędrownych cyrkowców najbardziej przypominają ci spośród nich, których aktywność zawiera moment osobistego ryzyka. Zdają się oni powracać do wymierającej tradycji sztuki jarmarcznej, błazeńskiej i podwórkowej, która była kiedyś przeciwstawieniem «wyższej» kultury — obrazu sztalugowego i Beethovena.

Karlowi Wallendzie, znanemu akrobacie, który miesiąc wcześniej zabił się spadając z liny, zadedykował swoje przedstawienie na wiedeńskim festiwalu Charlemagne Palestine. W pierwszej części pokazu artysta szedł po sznurze ułożonym na ziemi, nie widząc go w panującym mroku, lecz jedynie wyczuwając pod stopami; w rękach trzymał zapalone świece. Poruszał się powoli i mamrotał pod nosem, a gdy świece wypaliły się, upadł na ziemię. Wydając nadal głuche psalmodyczne odgłosy, artysta zaczął następnie uderzać w ich takt w klawisze fortepianu, jednostajnie jak w modlitwie. Użycie tego instrumentu klasycznej muzyki w jej wiedeńskim centrum do ewokacji pramuzyki synagog i meczetów spowodowało niechętnie szemranie wśród słuchaczy i przerwanie spektaklu.

Motto tegorocznego weneckiego biennale brzmiało «od natury do sztuki — od sztuki do natury». Zgodnie z zapowiedzią wystawiono w ogrodach nad laguną sztukę i naturę, obiekty sygnowane nazwiskami artystów z jednej, sporo kamieni, trawy, zwierząt i ludzi z drugiej strony. Co pewien czas zmuszano żywego byka do wejścia na drewniany podest obciążony łaciatą skórą i udający krowi zad; symboliczną manifestację sterylnej kopulacji wymyślił Włoch Antonio Paradiso. W przekształconym na dwupoziomą łękę pawilonie izraelskim Menashe Kadishman wypasał prawdziwe owce a Krijn Giezen z Holandii siedział w charakterze rybaka w namiocie, oprawiając, smażąc i rozdając przechodzącym świeże ryby. Miejscami komiczne, miejscami karykaturalne i uderzające naiw-

nością, biennale stanowiło z pewnością *signum temporis*, ukazując rosnące pragnienie powrotu do zniszczonej i niemal bezpowrotnie utraconej przyrody. Podejmowany już wielokrotnie w historii ludzkości «*retour à la nature*» zawsze grzeszył śmiesznością. Powrót u schyłku XX w., ze swoim stłoczeniem gestów bolesnych i bezsilnych, bardziej przygnębia niż bawi.

Zagrożony transformacją w robota, człowiek zaczyna pilnie studiować swoje biologiczne istnienie, zachwyca go funkcjonowanie organizmu i cykl, jakiemu podlega (wspomnę tu tylko o zalewie publikacji traktujących np. o cudzie menstruacji), pragnie się dotykać, obnażać, kaleczyć, chce cierpieć i własnoręcznie zadawać sobie cierpienie — nawet czasownik «umierać» stara się odmieniać na prawdę.

Tymczasem jednak właśnie artyści pragnący wyrażać się najbardziej naturalnie i bezpośrednio uzależniają się maksymalnie od technicznego zaplecza własnej epoki. «*Performance art*» jest nie do pomyślenia bez taniej i łatwo dostępnej aparatury, pozwalającej momentalnie zapisać i odtworzyć obraz i dźwięk. Abramović i Ulay siedzą godzinami związani włosami, ale ich cierpienie utrwala kamera video. Po świecie rozchodzi się fotografia płaczącego Jana Basa Adera, tak samo jak zdjęcie pasterza i owiec z biennale. Obraz czy rzeźba mogą jeszcze gdzieś istnieć zapoznane, działania nie obywają się prawie nigdy bez dokumentacji i rozpowszechnienia.

«Samo życie» konsumuje się w postaci konserwy, wizualnej czy akustycznej namiastki, a więc w tej samej sztucznej formie, przeciwko której obracało się pierwotne działanie. W konsekwencji oznacza to zawsze mniej lub bardziej świadome podporządkowanie spontaniczności technicznym wymogom środka przekazu, chwytom maszyny reklamowej i funkcjonowaniu międzynarodowego rynku, który równie dobrze handluje naturą, co sztuką. Paradoksy oryginalnej twórczości w dobie technicznej reprodukcji tu rysują się może szczególnie ostro.

Rezultat duchowych cierpień Van Gogha utrwalił jego autoportret z obandażowaną twarzą. Gdy dziś artyści tną się, wieszają, rażą prądem i leżą na szkle, ogląda ich grupa wtajemniczonych. Do szerszych kręgów ich perypetie docierają już odpowiednio spreparowane — przez prasę, fotografię, film. Zależnie od potrzeb wybiera się ujęcie niewinne lub obsceniczne, gest protestu albo ugody, słowo «miłość» albo słowo «śmierć» — jedno i drugie wyrwane

z kontekstu. Artyści ani na chwilę nie zapominają o tym podczas swoich spektakli. Stąd sztuczność tam, gdzie miała być naturalność, pantomima zamiast próby sił, teatr zamiast misterium, ostentacyjność w momentach wymagających ciszy i skupienia. Wbrew pozorom ten rodzaj sztuki nie dotyka nawet tego, co prezentuje «in vivo». Publicznie eksponowane, wielokrotnie powtarzane, filmowane i wyświetlane, cierpienie kostnieje na oczach widzów, oddala się i odrealnia.

Jedną z własności zmysłowej percepcji człowieka jest jej podporządkowanie pamięci, skojarzeniom, wyobraźni. Dystans może być tym, co przybliża, bliskość tym, co odsuwa. Krew widzi się lepiej zakrzepłą w ornament na średniowiecznym krzyżu, niż gdy leje się «hic et nunc».

Czy śmierć objawia się w błysku noża oddzielającego głowę od tułowia? Tak, ale tylko wtedy, gdy jest to nasza własna głowa. Separacja głowy obcej śmierć splaszczą do pokazu.

Bibliografia

«Flash Art» luty—kwiecień 1978 nr 80—81 (Mediolan), numer zatytułowany «Danger in Art».

«Fetisch Jugend — Tabu Tod». Katalog wydany z okazji wystawy o tym samym tytule w Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 26 maja—16 lipca 1972 r.

«Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous. A telephone conversation with Mary Sue Ader by Lisa Béar and Willoughby Sharp Los Angeles, May 27th, 1976». Avalanche» 1976 nr 13. «Kunstforum International» Vol. 27 1978 nr 3 (Mainz), numer zatytułowany «Kunst als sozialer Prozess».

Hermann Nitsch, ulotka wydana z okazji «Internationales Performance Festival 1978», Wiedeń, 21—30 kwietnia 1978 r.

«Abramović-Ulay», fragmenty rozmowy Mariny Abramović i Ulaya z Heidi Grundmann. Wiedeń, 15 kwietnia 1978 r., «Kunstforum International», numer zatytułowany «Künstlerchen».

Helmut Kirchner: «Performance». Nie opublikowany esej.